



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Caleidoscopio violeta: una aproximación a la subalternidad en “Primera muerte de María”
de Jorge Eduardo Eielson.

Tesis para optar por el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con
mención en Literatura Hispánica
que presenta la

Bachiller:

MARIANA DE JESÚS RODRIGUEZ BARRENO

ASESOR: VÍCTOR VICH

LIMA, ABRIL 2015

Resumen

El presente trabajo reflexiona sobre la construcción de la subalternidad en “Primera muerte de María” de Jorge Eduardo Eielson. El objetivo es demostrar cómo los sujetos subalternos se ven envueltos en relaciones de poder que los sujetan a estamentos fijos sin posibilidad de agencia. A través del personaje de María Magdalena se abordará la subalternidad desde lo femenino para demostrar cómo, en función a criterios coloniales, la mujer es reducida a estereotipos y convertida en un objeto. De otro lado, se analizará en la instancia de los pescadores, José y Pedro, la subalternidad en el encuentro con la modernidad de la urbe. A partir de este choque cultural, los personajes se enfrentan al Estado y sus agentes en un contexto crítico: la contaminación del mar peruano. Ello señala la fragmentación fundacional de la realidad peruana que impide la articulación de todos los sujetos dentro de la nación al no resolverse su situación. Finalmente, en función a esta falta, se presenta a Lady Ciclotrón, identidad alterna de María Magdalena y bailarina de striptease, como un sujeto que a través del arte encuentra una vía de escape que le permite clamar por un lugar en la representación de la realidad.

Agradecimientos

El soporte y la ayuda que he recibido durante este largo proceso lo ha llevado sobretodo Víctor Vich. A él le agradezco su interés en mi tema de investigación como su rigor académico en el proceso de escritura pero sobretodo la amistad construida a lo largo de estos meses y de la carrera académica. Sus comentarios, clases, críticas y aportes han sido de invaluable ayuda para este trabajo así como también su apoyo emocional.

Quisiera agradecer también a Andrea Cabel, por su paciencia para escucharme y escribirme a pesar de la distancia, con enriquecedores comentarios y bibliografía.

A Gino Luque por su tiempo, sugerencias y desinteresadas reflexiones.

Estoy en deuda también con Chiara, con quien discutí hasta el cansancio sobre la novela y quien desinteresadamente leyó fragmentos y escuchó todas mis hipótesis durante largo tiempo con la paciencia que solo un amigo tiene. A José María, Carmen María y Carmen Rosa por apoyarme en mis locuras literarias y a César, por su silenciosa (pero ferviente) fe en mi larga trayectoria universitaria. Sin su cariño y apoyo este proceso no hubiera sido el mismo.

Y finalmente, le agradezco a Humberto, como siempre.

ÍNDICE

Introducción.....	2
Capítulo 1: “Al margen: María Magdalena Pacheco como subalterna”.....	9
Capítulo 2: “Los pescadores: el mar de la subalternidad”.....	29
Capítulo 3: “Estrategias femeninas. Repetir es combatir: Lady Ciclotrón y el striptease”...50	
Conclusiones.....	76
Bibliografía.....	82

Introducción

“No, yo no vivo en el Perú, y no creo que lo haré ya nunca.

Pero el Perú vive en mí, y ello será para siempre”

J.E.Eielson.

La relación problemática de amor y odio que algunos escritores peruanos tienen con la ciudad de Lima es también la que experimentó Jorge Eduardo Eielson. Los vínculos que el escritor establecería con su ciudad natal se filtrarían, como en gran parte de su obra plástica, también en su breve obra narrativa, especialmente en “Primera Muerte de María” publicada en 1988¹.

En esta novela, la representación de Lima está caracterizada por una sociedad dividida jerárquicamente en clases irreconciliables. Las insalvables distancias entre la aristocracia y el pueblo, que perviven desde un remoto pasado colonial, enmarcarán en el mundo contemporáneo los avatares de María Magdalena Pacheco. Esta asimetría ilustra un Perú que aún mantiene los moldes del colonialismo bajo el que fue fundado, ahondando en las brechas raciales y económicas entre clases. Esta brecha se intensifica a partir del desarrollo de la nueva urbe que surge ante las exigencias de la modernidad.

A partir de ello, vemos cómo se esbozan dos retratos de Lima: aquella que pervive en los antiguos palacios coloniales y la que se extiende sobre los nuevos edificios de concreto de lujosos departamentos. Esta doble existencia entre una imagen y otra de la ciudad, evidencia un proceso de cambios en el que se enmarcará el trasfondo contextual de la novela para mostrar cómo en pleno siglo XX sobreviven los enfrentamientos sociales. A partir de esta idea base, Eielson expone cómo los sujetos de la ciudad se estructuran en base

¹Al respecto de su obra plástica, me refiero a la serie “El Paisaje infinito de la costa del Perú” que pretende la representación del espacio peruano a través de la experimentación de materiales naturales. Una visión en conjunto también señalaría esta novela dentro de esta misma serie según sugiere Luis Rebaza Soralez (2000). Cabe recordar también otras manifestaciones artísticas previas a la novela como la publicación de un poema con el mismo título en 1949, la pieza dramática “Acto Final” en 1959 y la performance “Primera muerte de María” realizada en 1988. Sergio Ramírez Franco ha publicado una importante entrevista a Eielson al respecto (2006).

a conceptos y prácticas coloniales heredadas. Ello será el punto de partida para estudiar al autor.

La novela se divide en dos tramas principales. La primera, narra la historia de Pedro y José, dos pescadores de Paracas que migran a Lima en un momento en que la realidad nacional convulsiona por la repentina contaminación del mar. Cansados ya de las huelgas y las luchas con la policía, el sindicato de pescadores acude a buscar al Ministro para resolver su problema. La historia nos introduce dentro de las tensiones que experimentan estos personajes en relación al Estado y a la sociedad al no obtener solución alguna.

La segunda trama, cuenta la historia de María Magdalena, una mulata muy pobre que vive en el Rímac junto a su madre, y que se enamora de Roberto, un muchacho perteneciente a la vieja aristocracia limeña. El conflicto de esta relación está marcado por la oposición social entre ambos personajes, lo cual los conducirá a la inevitable ruptura cuando Roberto se marche a Europa a estudiar, presionado por su madre. Este y otros móviles impulsarán a María Magdalena a convertirse en Lady Ciclotrón, una bailarina de striptease del night-club “California”. A lo largo de la historia la complejidad identitaria del personaje- por las diferentes personalidades que esta tiene: María Magdalena, María y Lady Ciclotrón- supone un análisis delicado para entender su construcción y el contexto dentro del cual se inserta su problemática.²

Los dos primeros capítulos analizan cada uno un personaje en relación a su constitución como subalterno para probar, cómo mediante diferentes herramientas de poder se fundamenta su condición. El primer capítulo se concentra en María Magdalena, para abordar desde lo femenino a la subalternidad mientras que, el capítulo dos, define a Pedro y José, dos pescadores migrantes, dentro de lo colectivo y su progresiva pérdida en el encuentro con la modernidad. Por último, el capítulo tres explora la transformación de María Magdalena en Lady Ciclotrón -una bailarina de strip- tease- como una

² Al respecto, sigo la misma lectura que hacen Víctor Coral y Sergio Ramírez Franco sobre el personaje. “[...] María, María Magdalena y Lady Ciclotrone, son instancias temporales de una sola personificación que, dada la configuración fragmentaria de la novela, aparecen en diversos momentos como entidades distintas. (Coral 2006: 110)

“Cuando leí por primera vez “Primera Muerte de María”, yo entendí que María y María Magdalena Pacheco (Lady Ciclotrón) eran el mismo personaje. Ahora pienso que se trata de un proceso de desmultiplicación; es decir, un solo actante encarnado en más de un actor (Greimas, 1979).” (Ramírez Franco 2000: 34)

estrategia trasgresora para cobrar agencia sobre sí misma y liberarse- aunque efímeramente- de las ataduras que le imprime su condición subalterna.

Los objetivos de esta investigación pretenden abordar el estudio de la problemática social bajo el concepto de “herencia colonial” y su impacto directo en la subalternidad representada en los personajes principales. Parto de la idea central de que dichos personajes están constituidos al interior de la nación como “invisibles” en la medida en que se encuentran constreñidos sin voz ni voto, lo cual se hace notorio en su interacción con otros sujetos pertenecientes a esferas dominantes como la aristocracia. En segundo lugar, pretendo mostrar cómo los personajes subalternos en la novela están limitados a la estructura jerárquica que les impide desplazarse por espacios sociales que les sean ajenos, lo cual los condena a permanecer en silencio e inmutables. Ello se abordará tanto desde el plano individual como colectivo.

Un tercer objetivo, se centra más puntualmente en el plano de la femineidad y su estudio a través de la imposición de ciertos discursos hegemónicos en el sujeto- para el caso concreto de María Magdalena- que impiden su constitución subjetiva y simbólica relacionamente con otros sujetos. El estudio de este problema mostrará el abismo que existe entre los sujetos de la Lima retratada en la novela y en segundo plano, abrirá paso a la reflexión sobre las implicancias de ser mujer en un espacio como este.

Finalmente, pretendo probar cómo los personajes subalternos a pesar de estar atados socialmente, buscan o crean estrategias de agencia paralelas al poder hegemónico para acceder a valores esenciales como la libertad en un espacio tradicional y conservador en el cual este principio fundamental está vedado. Para dicho propósito, se analizan dos casos- el de Pedro y José y el de María Magdalena- para demostrar el fracaso de unos y el “triunfo” de otros con sus respectivas limitaciones. Esto conduce a la investigación al objetivo final de analizar dichas estrategias a través del poder restaurador de lo artístico. El arte y la creación como un mecanismo de salvación frente a la opresión del poder hegemónico.

El marco teórico empleado para este análisis puede dividirse en dos secciones. De un lado, he utilizado textos que se enmarcan en la discusión de los estudios subalternos y la crítica poscolonial mientras que en segundo lugar, he basado mi investigación en estudios de

teoría y crítica psicoanalítica que son pertinentes para el análisis identitario de los personajes. A continuación, expongo los conceptos claves y autores más relevantes para el desarrollo de esta investigación.

El primer concepto es el de “subalternidad”, término mediante el cual se estructura a los sujetos dentro de relaciones de poder en las que intervienen ciertos patrones de dominación, según sugieren Víctor Vich y Virginia Zavala (2004). Aquellos regímenes dominantes están sujetos a categorías de género, raza y condición económica, que insertan al sujeto en determinado tipo de estructuras, de las cuales les resulta muy difícil salir.

Gonzalo Portocarrero explica, en *Racismo y mestizaje*, la fundamentación de aquel patrón de comportamiento social basado en la “herencia colonial” de la sociedad, mediante la cual se establecen patrones definidos para cada sujeto en las que priman los intereses de las clases dominantes. Ello nos lleva a pensar, en la misma línea propuesta por Aníbal Quijano, en la clasificación de la población mundial en base a la idea de “raza” (2000: 201) que determina mediante dos ejes, “raza” e “identidad racial”, un régimen de trabajo que distingue bajo criterios subjetivos la idea de razas superiores e inferiores que justifican un régimen de trabajo servil y no remunerado para algunos sujetos. De este modo, se explicaría el modo en que algunas etnias han sido clasificadas en categorías fijas. Son precisamente las diferencias sociales y raciales las que se interponen en las relaciones entre los personajes en la novela.

En un segundo momento, afín a dichos mecanismos de clasificación social, se encuentra el concepto de “estereotipo”, definido por Stuart Hall como una herramienta que “reduce a la gente a unas cuantas características simples, esenciales que son representadas como fijas por parte de la Naturaleza” (2010: 427) y que terminan por encasillar ciertas características corporales asociadas a una idea. En el imaginario limeño, la mujer negra, ha sido estereotipada a partir de la hipersexualización de su cuerpo, el cual sobre-expone ciertas partes de su cuerpo, reduciéndola a la calidad de un objeto, sexual, en este caso. Como se verá en el capítulo uno dicho estereotipo determina la percepción de todos los sujetos en diferentes extremos sociales.

Lo anterior, conduce a ciertos sujetos en la sociedad a querer escapar de las marcas que les han sido impuestas a través de los “etiquetajes” o “estereotipos” sociales, buscando en los

signos culturales occidentales herramientas de liberación, en la medida en que aquello asociado con los “blancos” y su cultura, representa la libertad. Este “proyecto transgeneracional de “mejora de la raza” denominado por Portocarrero como “utopía del blanquiamiento” conduce a los personajes en la novela a buscar referentes que los invistan de aquella pureza social como una estrategia de salvación.

A partir los conceptos explicados podré analizar a los personajes subalternos, su comportamiento y su relación con los demás sujetos de la sociedad para probar su insatisfacción dentro de los estamos fijos en los que han sido colocados por las relaciones de poder.

De otro lado, estableciendo nexos con los estudios postcoloniales, apoyaré la investigación en conceptos de la teoría psicoanalítica para una aproximación teórica sobre la realidad peruana y los sujetos representados en la novela. Fundamentalmente haré uso de los planteamientos de cuatro autores Slavoj Žižek, Yannis Stavrakakis, Sigmund Freud y Julia Kristeva. A continuación paso explicar algunos conceptos claves.

En primer lugar, quiero señalar la importancia del concepto de “síntoma social” por el cual explica Žižek la concepción de una asimetría en el sistema que puede ser interpretada, para efectos de esta investigación, como la exclusión de sujetos, dentro un todo que se postula como orgánico: el Estado. A partir de esta categoría se muestra la falsedad de un sistema democrático y universal que pretende la estandarización de derechos en tanto incluye –o mejor dicho, excluye- un elemento que considera ajeno a él. Es así cómo se visibiliza en la novela la situación de los pescadores de la costa peruana, quienes reclaman ante el Estado una solución para la contaminación del mar que les impide trabajar. Así, en la medida en que los intereses del grupo subalterno no se sincronizan con los del grupo dominante, es necesario el desarrollo de estrategias de poder para no develar la falla del sistema.

Los mecanismos que elaboran los agentes de poder en relación a los sujetos se fundamentan bajo lo que Stavrakakis denomina como “apego”. Por ello se entiende un mecanismo que produce la estructura jerárquica para prometernos alguna gratificación dentro del marco de la ley (2010: 196) invisibilizando la desviación de los intereses populares y haciendo uso de “escenarios fantasmáticos” que oculten dichas estrategias. Es por ello que, en el marco de la

ley, se confía en la autoridad de los agentes de poder a quienes se acude en busca de una solución para restaurar el orden, mientras que se contribuye con el bien de la nación en una actitud pasiva y de espera que finalmente no resuelve nada y que termina por fosilizar a los sujetos en su inactividad.

Finalmente, el tercer y último punto clave, servirá para analizar en el último capítulo, cómo a través de la vía artística, es posible lograr una liberación a través del arte. Aplicando los conceptos teóricos de la cura psicoanalítica delimitados por Freud en *Recordar, repetir y reelaborar* delimitaré las resistencias que el sujeto mismo se impone para liberarse de su condición subalterna en tanto ha internalizado el mandato impuesto por el sistema y no se permite escapar de él sino reproducir sus lineamientos. Lo anterior se expone mediante el personaje de Lady Ciclotrón, quien canalizando todos los estereotipos que se superponían a su identidad como María Magdalena, encuentra una plataforma de liberación en el baile que pretende enfrentar la imposición social metaforizada en el espacio del cabaret. Es así como se dilucida una expresión de lenguaje *otro* que permite clamar por un espacio de reconocimiento a través de lo más íntimo del cuerpo. En ese mismo sentido, Julia Kristeva ha empleado el concepto de “lo abyecto” (1988) como un acontecimiento del ser humano, que reside en él en potencia y que se manifiesta como una protesta del sujeto que pretende desestabilizar el orden que lo sujeta en un sentido revolucionario, en este caso, para reclamar un posición vedada en el simbólico de la realidad nacional.

La presente lectura de esta novela, enfatiza la construcción de los personajes subalternos para analizar la fragmentación sobre la cual está construida la nación peruana en base a herencias coloniales que sobreviven aún en la contemporaneidad, impidiendo la articulación de un estado que vele por los intereses en conjunto de sus integrantes. Las profundas brechas sociales visibilizan el constreñimiento de sujetos como María Magdalena, Pedro y José, tanto en lo individual como en lo colectivo bajo la categoría de subalternos. Estas relaciones se enmarcan en el encuentro de los personajes con la modernidad, que no hace sino testimoniar la profundidad de esta brecha social. A partir de ello, los sujetos en la novela no pueden constituirse relacionamente frente a un Otro pues este los excluye y por tanto, deben encontrar vías alternas de representación.

El arte cumple un papel restaurador que se enfrenta a esta problemática a través de Lady Ciclotrón. Las herramientas que la vía artística le proporciona, la conducen a poner en jaque su subalternidad al subjetivarse a sí misma dentro del escenario. Desde allí, traspone las relaciones de poder existentes en la sociedad para exigir por una representación negada.

Asimismo, debemos entender a la novela bajo el concepto de “objeto verbal tridimensional” que sostiene un tipo de literatura que va de la mano con el nacimiento de un arte más abstracto y cuya exploración se enfoca en aquello que no es accesible a simple vista, sino que, según señala Eielson,

[...] intenta penetrar en la trama misma de nuestra existencia, en la azarosa estructura del acontecer humano, valiéndose para ello de un lenguaje igualmente azaroso, discontinuo, fragmentado, un lenguaje que, sobre todo, duda de sí mismo porque duda de la real consistencia del mundo. (Canfield 2011: 85)³

Bajo esta concepción, el testimonio de estos personajes apunta a la reflexión sobre la libertad y la dignidad de los sujetos en espacios en los que ello está negado. “Primera Muerte de María” es testimonio de un Perú deteriorado, cuya actualidad sigue sorprendiéndonos aún hoy en pleno siglo XXI pero que puede resolverse en una nueva cultura mestiza, consciente y orgullosa de sí misma, como diría Eielson. La pertinencia de este trabajo se inscribe, además, dentro de la preocupación por la escasa bibliografía que existe sobre la narrativa eielsoniana. Es por ello y por una razón de criterio personal, que decidí escribir esta tesis para contribuir con la reflexión sobre Jorge Eduardo Eielson y su producción novelística como un reconocimiento de su importancia para la literatura peruana. Felizmente, este reconocimiento continúa hoy en incremento.

³ Es necesario tener presente la forma fragmentaria que recorre la novela: los episodios intercalados de las tramas de la historia aunados a los testimonios del “diario” escritos por el propio autor que presenta la obra a la manera de un caleidoscopio. Este aspecto es comparable a la estructura de la primera novela de Eielson, “El cuerpo de Giulia-no” en la que “puede más bien decirse que el autor no espera que, terminando el texto el lector organice, consciente o subconscientemente, las acciones en una diégesis o secuencia que le ofrezca un argumento con nudo y desenlace.” (Rebaza Soroluz 2006: 10-11)

Capítulo 1: Al margen: María Magdalena Pacheco como subalterna.

En este capítulo me voy a concentrar en delimitar el personaje principal de la novela- María Magdalena- como un sujeto subalterno. Entiendo por esta categoría, a un sujeto que está inscrito en alguna relación de poder y que ha sido colocado en el margen de la sociedad. Siguiendo la línea que plantean Víctor Vich y Virginia Zavala, dentro de ella- de la subalternidad- se articulan “todos aquellos efectos de la dominación social que quedaron fuera de las determinaciones estrictamente económicas y que por lo mismo se vieron desplazados como dispositivos secundarios.” (2004: 101).

Sumado a ello, María, está constituida como tal debido a que su identidad está involucrada con cuestiones de raza y género. Es decir, ella es negra, es mujer y además es pobre. Estas tres características la inscriben en relaciones de poder que sustraen toda agencia como sujeto y limitan su movimiento en sociedad. Me interesa analizar estas tres características- racial, genérica y socioeconómica- de manera progresiva para demostrar su subalternidad y su representación en la novela.

María Magdalena Pacheco nace en un barrio pobre del Rímac. Hija de Doña Nieves, pasa su infancia ayudando a su madre en las labores de los pequeños negocios culinarios que emprenden para sobrevivir. La característica más saltante de María es que es mulata, hija de madre negra y de padre blanco, y es a partir de ahí que María encontrará algunos obstáculos en la sociedad.

Mama Nieves, su madre, era una mujer muy ávida para la cocina, preparaba platillos deliciosos y muchos dulces. Llenaba el barrio de aromas especiales cuando cocinaba y despertaba a todos con su canto, pues todo lo hacía con alegría como si en la cocina hallara su propia felicidad:

Le llamaban la mamá Nieves, y la verdad es que su pelo crespo y blanquísimo hacía honor a su nombre. Cocinaba de maravilla. Sus sabrosos tacu-tacus y sus escabeches y seviches, picantes y deliciosos como manjares de reyes, eran conocidos en el barrio. Y sus jugosos anticuchos. Su arroz con frijoles, suaves como la seda. Sus imponentes causas amarillas, con ojos de aceituna y huevos duros, coronadas de lechuga fresca. Sin hablar de los sublimes dulces del Señor de los Milagros, como el turrón de Doña Pepa. . . (Eielson 1988: 14)

La descripción anterior muestra un personaje versátil en la cocina. Esta habilidad la hizo ganar fama en el barrio y conseguir un trabajo en un restaurant limeño muy de moda por aquella época. Pero aunque tuviera trabajo, era muy pobre y muy mal pagada. Esto da cuenta de que mama Nieves está inserta en un tipo de trabajo racializado que determina una ocupación y un tipo de salario. A partir de ello, puede caracterizarse el tipo de sociedad representada en la novela: Una sociedad postcolonial cargada de ‘herencias coloniales’. Como explica Gonzalo Portocarrero en *Racismo y mestizaje*:

Hasta 1950 la estratificación social en Lima respondía a criterios étnico-culturales, que tendían a confundirse con la situación económica. . . Los dueños de la fortuna y el poder eran blancos y occidentales. . . Su comportamiento para con el pueblo- en el hogar, la calle, la hacienda o la fábrica- estaba marcado por la explotación y la prepotencia. (2009: 106)

Basándose en esta fundamentación, Mama Nieves, solo accede a trabajos como “cocinera” o “empleada” que no aseguran ningún bienestar económico, sino que por el contrario, a duras penas le alcanza para mantenerse.

Según Aníbal Quijano, la modernidad latinoamericana, tiene como eje fundamental de ese patrón de poder, “la clasificación social de la población mundial sobre la idea de raza, una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial.” (Quijano 2000: 201).

La idea de raza surge en el encuentro entre colonizadores y colonizados. A partir de este momento, “las relaciones que empezaron a formarse entre ambos grupos fueron dominantes y jerárquicas”. “Raza” e “identidad racial” fueron establecidas como instrumentos de clasificación social básica de la población’ y así, dicha “racialidad del trabajo”, se transformó en un sistema injusto que asociaba las razas “inferiores” a un régimen de no remuneración. Ejemplo de ello lo fue la raza negra, y su máximo exponente, la esclavitud.

En relación a lo anterior, es preciso observar cómo se plantea la relación de trabajo entre mama Nieves y sus empleadoras. En un recuerdo de María sobre su madre, podemos ver lo siguiente:

Claro que nunca olvidaría todo eso [María]. Sobre todo porque ese bien de Dios no había sido nunca para ella. Apenas si había saboreado algunos

bocaditos a escondidas. Su madre cocinaba por cuenta de un pequeño restaurante, muy de moda por entonces, y las dueñas –dos solteras blancas, devotas y altaneras- eran avaras como gallinazos. (Eielson 1988: 14)

Las patronas de mama Nieves calzan con el comportamiento despótico del empleador dominante y abusivo perteneciente a una esfera de poder. La voz del narrador, a su vez, resalta el elemento racial- “dos solteras blancas”- para destacar la fricción entre ambas clases sociales: la superposición de unos y la subordinación de otros. La desigualdad colonial de la repartición del trabajo se hace evidente aquí, mostrando cómo esta mujer está atrapada en el sistema en una condición meramente servil. De esta forma, sus habilidades no son nunca para su disfrute ni el de María, que apenas y había probado alguna de sus delicias en su infancia, sino solo están destinadas a satisfacer la demanda del negocio en el cual trabaja.

Sin embargo, ante este escenario, mama Nieves parece aferrarse a la vida dentro de la cocina ejerciendo una pequeña resistencia precisamente desde lo mejor que sabe hacer: “Platillos multicolores surgían de entre sus manos prodigiosas, pero su succulenta alquimia no hacía uso de retortas ni misteriosas marmitas. Todo su secreto consistía en su desbordante amor a la vida.” (Eielson 1988: 14).

A diferencia de su trabajo en el restaurant, cuando ella cocina en Malambo, el callejón donde vive, inaugura la alegría porque “cantaba mientras cocinaba, y todo el barrio se llenaba de un delicioso aroma de picarones y de fiesta.” (Eielson 1988: 14).

Dentro de su pobreza busca o encuentra formas para alcanzar la alegría que no consigue fuera de ella. Mama Nieves se gesta entonces como un personaje oprimido pero que resiste desde su quehacer culinario. En ella podemos encontrar el goce de lo subalterno, que excede al universo simbólico que lo estructura y lo reprime. Mientras que cocinar por un lado es la reproducción de un mandato de la élite. De otro lado, representa un punto de fuga de ese mandato simbólico en el que el goce reside en esa misma habilidad culinaria.

Con respecto a los orígenes de María, también es preciso analizar a su padre. De él se sabe muy poco, pero sin embargo se dice que es “Hija de padre blanco, desconocido” (Eielson 1988: 59). Las razones por las cuales su padre es “desconocido” no se esclarecen en

lanovela, quizá para sugerir un posible abandono. Su condición de bastarda es un elemento más que constituye su subalternidad: su piel mulata es prueba y condena de ello.

Las diferencias sociales y raciales se enfatizan siempre a lo largo de toda la novela. No es difícil imaginar que en una Lima de los años sesenta el amor entre un blanco y una negra fuera mal visto. La cita anterior, es repetida sintomáticamente: “¿Qué sería de ella cuando se diera cuenta de todo eso? Hija de padre blanco, desconocido [...]” (Eielson 1988: 59). Evidentemente el narrador es consciente de que para la sociedad limeña el ser hijo ilegítimo es estar marcado vergonzosamente, no solo porque se es producto de un amor oculto, sino porque además el serlo significa estar marcado culturalmente. María Magdalena será siempre un sujeto sin poder en la ciudad.

La segunda y quizá la más aprisionadora característica, es el cuerpo de María y su percepción en sociedad. El narrador enfatiza cómo su identidad ha sido reducida esencialmente a él, de manera que solo es percibida mediante sus atributos corporales, opacando cualquier otro rasgo de su subjetividad. Desde tiempos coloniales, la raza negra fue marcada por los colonizadores occidentales, quienes eran en su mayoría blancos. Entre los diversos mecanismos que emplearon el más importante y perdurable fue el estereotipo.

Según Stuart Hall, este “reduce a la gente a unas cuantas características simples, esenciales que son representadas como fijas por parte de la Naturaleza” (2010: 427). Podemos decir que en el imaginario social limeño, la mujer negra ha sido reducida principalmente al estereotipo de la hipersexualización. Entiendo por este concepto, la sobreexposición de los atributos corporales, especialmente aquellos referidos a la sexualidad, en este caso en particular, a los de la mujer.

Al guiar la representación de la mujer negra como hipersexualizada, se cierran las posibilidades identitarias que como sujeto podría desarrollar de no ser por esta barrera estereotípica. Esta representación en la novela está inserta en los distintos personajes de la ciudad limeña, restringiendo la imagen de María a los rasgos de su cuerpo y convirtiéndola en un objeto sexual. Veremos cómo este estereotipo opera en dos personajes que pertenecen a estratos sociales polares: el popular y el aristocrático.

Para Pedro, un pescador, María es prácticamente un trofeo de caza: “claro que era bonita y

tenía buen cuerpo y eso la ayudaba. ¡Buen *lomo* era la zamba!” (Eielson 1988: 39). En otro fragmento podemos apreciar también: “La negra lo había embrujado. Sentía el olor de su piel por todas partes. Veía su *concha* y sus *tetas* hasta en la sopa. No lo dejaban vivir.”(Eielson 1988: 41).

Evidentemente, en ambas citas, las descripciones resaltan el cuerpo de María. En la primera, se le define como un ‘buen lomo’. Si tomamos el significado que propone el Diccionario de la Real Academia Española, este término es utilizado para referirse, generalmente, a la espalda de los animales pero, en el argot popular, se refiere al cuerpo exuberante de una mujer, lo cual demuestra que, en efecto, las características más saltantes de María son corporales.

En la segunda cita, se hace alusión a componentes sexuales como la vagina y el busto. Para Pedro, lo primero que llama su atención es el cuerpo de María y de esta forma ella aparece como un bien codiciable. Atraído por él, es que decide conquistarla y así empiezan a salir juntos. Sin embargo, una vez que obtuvo el placer sexual que deseaba, se aburrió: “Por un rato se apegó a ella. Tanto le gustaba y la consideraba. Pero, francamente, de verdad de verdad, no la quería. No había nada que hacer. Mujer que le gustara, mujer que dejaba. Por eso le había dado miedo María, se hizo el tonto y se la pasó a José.”(Eielson 1988: 40)

El narrador expresa con indiferencia los sentimientos de Pedro, demostrando así que María no es para él sino otra de sus conquistas. Sin embargo se manifiesta una cierta ansiedad hacia la objetivación de su cuerpo, ya que por momentos se hace difícil soportar la atracción hacia él: ‘la negra lo había embrujado’ y debido a esto la abandona y “se la pasa” a José como si fuera una baratija que ya no desea: María es eso, un objeto.

En segundo lugar, se encuentra la relación entre Roberto y María. Este es un joven aristócrata, miembro de una familia cuya fortuna se encuentra “venida a menos” pero que, sin embargo, mantiene un status social que sobrevive gracias a una larga tradición. Roberto emprende una relación sentimental en la clandestinidad por temor a su familia y al “qué dirán” limeño. Para él, ella también es considerada como un objeto. Esto no se revela tan claramente al principio de esta relación en la que se muestran sentimientos ambiguos hacia María. Aunque él no es consciente de ello, el narrador esboza sutilmente esta problemática en Roberto:

De él que la amaba con todas sus fuerzas. Cuya necesidad de verla siempre, de escuchar su voz, de sentir su olor, de tocar su cuerpo, era tan imperiosa. En las noches casi no dormía. Se daba vueltas en la cama estrechando su cuerpo ausente. La observaba a distancia y cada movimiento suyo le procuraba un delicado placer. Pero, extrañamente, a él que deseaba su cuerpo más que cualquier otra cosa en el mundo, para quien no había felicidad ni vida posible lejos de ella, nada lo paralizaba más que su cercanía. (Eielson 1988: 57)

En primera instancia, María se revela entonces como el objeto amado, pero luego este supuesto amor se traduce en una fuerte atracción motivada por el deseo de poseerla. María es un cuerpo atractivo y exótico que se presenta para Roberto como diferente. Aquí está esbozada sutilmente la problemática que inscribe a María como un “cuerpo racializado”, usando el término que propone Eduardo Restrepo. Según ello, los marcadores corporales de acuerdo a la raza de un sujeto “no solo constituyen los cuerpos propios y sus experiencias sino también perfilan significativamente el tipo de relaciones que se establece con el cuerpo de los otros.” (Restrepo 2010: 17).

Siguiendo esta línea, la marca hipersexualizada y exótica del cuerpo de María, sedimentada en el imaginario de Roberto, y por extensión de la clase a la que pertenece; es fuente de fascinación para el personaje, quien en una combinación de atracción y miedo lo lleva a seguirla, observarla de lejos y finalmente a desearla. En pocas palabras, María a través de su cuerpo se constituye como una fantasía para Roberto: su objeto de deseo. Veamos cómo estos sentimientos evolucionan progresivamente:

Y cuando ya no le bastaba su piel, la forma de sus nalgas o sus senos, el olor y el sabor de su vagina y de sus labios, cuando ya todo aspecto exterior, hasta la luz de su pupila, la expresión de su rostro, habían sido gozados, hubiera querido adorar sus intestinos, abrazar y besar sus riñones, su hígado, sus corazón, sus pulmones. *Jugar* con sus excrementos, calmarse la sed con su orina, *apoderarse* de sus latidos, de su respiración, de su alma. (Eielson 1988: 57-58)

Tras la observación mencionada en la cita anterior, cuando la contemplación del cuerpo exterior ya no es suficiente, Roberto acude a la fantasía hasta penetrar en lo más íntimo de su cuerpo para “jugar”, “apoderarse” de sus intestinos, sus latidos, su alma. Ambos verbos señalan una incisiva voluntad de penetrar en el otro. Aquí María ha sido examinada y deshecha minuciosamente por Roberto, no en el sentido literal claro está, sino, dentro de su

fantasía. Nuevamente, se hace evidente, la calidad de objeto de María, casi como una “muñeca” desarmable que puede seccionarse al gusto de su poseedor.

Hasta este punto en la narración en que ambos personajes están involucrados en una relación amorosa aún no es tan claro qué significa verdaderamente María para Roberto, ya que, hay algunas oscilaciones en la voz del narrador. En la siguiente cita, Roberto está solo, fantaseando sobre María después de haberla observado largo tiempo: “Cada noche la imaginaba sobre sus brazos, estrechándola, besándola de pies a cabeza... O echado sobre su espalda morena, gozando de sus nalgas y sus senos pequeños poseyéndola con *violencia*, con *autoridad* con *ternura*.” (Eielson 1988: 57-58, las cursivas son mías)

Los sustantivos destacados, “violencia” y “ternura” se oponen radicalmente pero encajan y manifiestan la ambivalencia de los sentimientos de Roberto. No será sino hasta el desenlace de su relación que se esclarece esta ambigüedad, es decir, cómo Roberto finalmente sí considera a María como un objeto a pesar de algunos sentimientos encontrados que se manifestaban en un inicio en él:

Luego salió de la casa, la buscó de inmediato y sin más ni más le dijo que viajaba a Europa y que le escribiría. Ni una sola lágrima humedeció sus pupilas. Pero una sensación material de pérdida lo invadió, como si le hubieran robado un objeto precioso. (Eielson 1988: 61-62)

Mediante la actitud final que tiene Roberto hacia María, es claro reconocer cómo finalmente la relación entre ambos se revela como una ‘relación material’, al menos por parte de Roberto, en la que el vínculo principal es el deseo hacia el cuerpo del otro. Esta objetivación construida hacia María parte de su “cuerpo racializado” que media en la relación con Roberto. Él, de otro lado, es síntoma de su clase social, ya que, aunque inconscientemente, prolonga el estereotipo que aún en su esfera social, se mantiene.

Pese al tiempo transcurrido, la sexualidad y el cuerpo de las mujeres afrodescendientes continúan siendo utilizados como tropos en los procesos de construcción de estereotipos y etiquetajes sociales, haciendo ver a los afros en general como seres hipersexuados y desde esta mirada racializante, reduciendo a las mujeres negras a objetos sexuales, mediante la manipulación de sus cuerpos como de “libre acceso” y siempre dispuestos a proporcionar placer. (Hernández citado en Leonardo 2010: 76).

Es bien sabido que otro hubiera sido el destino de esa relación si María hubiese sido blanca. Al pertenecer Roberto a la clase aristocrática limeña, se le ha impuesto un mandato que debe seguir para mantener la esencia que consolida a su grupo. Esa “esencia de pertenencia que nadie sabe exactamente qué es, pero que todos tenemos que presumir conocer muy bien nos debe brindar un sentimiento de orgullo, una fascinación que inclina hacia la endogamia. Por tanto, para no traicionar al grupo, debemos casarnos con gente como nosotros” (Portocarrero 2009: 14). Roberto, en un inicio parece desidentificarse del mandato endogámico de su clase al salir con María. Sin embargo, para la sociedad limeña, la interacción entre un blanco y una negra no puede darse a un mismo nivel, y el hecho de que esto suceda entre ambos, implica la trasgresión de la norma.

Según sostiene Portocarrero “Hasta los años cincuenta, el grupo aristocrático definido crecía aislado y con orgullo de ser diferente a los otros grupos sociales a los que consideraba inferiores” (2009: 105). Evidentemente, el vínculo con María significaría la contaminación de aquella ‘pureza endogámica’ que en esencia define a la aristocracia limeña y evidenciaría su arraigo a esa llamada ‘herencia colonial’, afianzada en la sociedad de castas.

El prejuicio hacia María se extiende y se actualiza, atrapando a los sujetos, dentro de un margen que no expande las posibilidades de crecimiento al interior de la sociedad limeña.

En una cultura colonizada, el estereotipo es el instrumento que tiene la función de guiar el proceso de subjetivación. Detrás de este instrumento se yergue un aparato de poder/saber instaurado por la cultura hegemónica, que al entrar en funcionamiento anula la posibilidad de la identidad del “otro”... la estereotipia puede entenderse como un dispositivo cultural que se asume como categoría o creencia consensual conformada por un universo de atributos asignado a un grupo determinado. (Leonardo 2010: 16-17).

El estereotipo al interior de la sociedad limeña obra limitando la identidad de María y anulando el desarrollo de posibilidades identitarias. En el universo de esta novela, el imaginario limeño ha sedimentado este tipo de estereotipos y marcas corporales y parece cerrarse en cuanto a la apertura de otras representaciones entorno a la mujer negra. En un segundo plano, además, este socava todas las clases sociales, no solo la aristocrática como vemos en el personaje de Pedro quien pertenece a la esfera popular y que al igual que

Roberto, la relación que sostiene con María está basada en un núcleo primordialmente corporal, material. Ello se ve reforzado en la voz del autor en uno de los apartados fechados: “[...] como Roberto y como Pedro, para quienes no fue sino un simple trofeo de caza, y más adelante, un emblema para uno, una úlcera para el otro-.”(Eielson 1988: 37)⁴

El estereotipo, además, parece extenderse hacia formas de discriminación racial en la misma dirección: es decir de la clase alta a la clase baja. Pueden distinguirse dos etapas en la relación entre Roberto y María. La primera es pre-discriminatoria y la segunda, es una posterior a los siguientes episodios, en la cual la brecha social se hace más profunda. En la primera etapa, Roberto se presenta curiosa e inocentemente atraído por la mulata. Con esto me refiero a que no hay una distinción o juicio de valor con respecto a su raza ni situación económica. Hasta este momento, parece no tener en mente las ideas prejuiciosas de la sociedad limeña hacia la identidad étnica de María, sobre todo aquellas que manifiestan abiertamente sus pares.

En una sociedad clasista como la limeña, una relación interracial no es vista con buenos ojos, ya que como mencionaba, las relaciones entre un blanco y una negra no pueden darse a un mismo nivel por razones étnicas y distancias económicas que salvaguarda la élite endogámica. En segunda instancia, tampoco hay una diferenciación en el desplazamiento de los espacios en los que se desenvuelve su relación, lo que sí se verá a partir de que el personaje cobre consciencia de la discriminación inherente a la clase social a la que pertenece, y la cual condena abiertamente esta relación.

Doña Paquita, su madre, se declara en huelga de hambre hasta que su hijo se aleja por completo de María. Se le describe como una mujer fuerte: “A pesar de tanto infortunio, la verdad es que nada la había doblegado. Salvo este golpe de gracia inesperado.” (Eielson 1988: 61). Ella es la representante de la vieja aristocracia limeña que vive de “espectrales privilegios inventándose títulos y escudos ilusorios, papeles inhallables. Su verdadero, aunque modesto señorío, se disolvía como los muros de adobe de su vieja hacienda.” (Eielson 1988: 66). La familia de Roberto vive como se diría coloquialmente “de nombre”, pues toda riqueza anterior parece haberse extinguido, aparentemente, por la muerte de su

⁴Considero oportuno llamar a estos apartados “diarios” siguiendo la definición que emplea Sergio Ramírez Franco

padre -aunque ello no sea explícito en la historia parece ser la línea más acertada.

Se dedica al negocio de las antigüedades, principalmente a la venta de objetos valiosos que heredó de sus parientes. Aunque extinto su patrimonio económico, aún mantiene su status social: sus “cansadas raíces se aferran, sin fuerza, a una tierra paulatinamente convertida en arena” (Eielson 1988: 32).

Sin embargo, debido al “incidente” entre Roberto y María, tuvo que rematar todas sus pertenencias para “expedir a su hijo a Europa y alejarlo de su morboso capricho, insinuando que no sería raro que esa mujer le hubiera hecho alguna brujería, puesto que en ese ambiente, en pleno siglo XX, esas cosas sucedían.”(Eielson 1988: 31). Así pues, vemos cómo la madre autoritaria y caprichosa se decide a hacer hasta lo imposible para que Roberto se aleje de María, llegando a internarse en la clínica y vendiendo los únicos bienes que tenía para mandarlo a estudiar pintura a Europa. Por supuesto, nada de lo que transformó en dólares para enviarle fue destinado a un solo pincel o lienzo sino por el contrario, al ocio y las mujeres.

A partir de la huelga de hambre de la madre, se descubre su relación con María entre el círculo social y como era de esperarse, esto generó diversas reacciones en su círculo social: “Por algún tiempo, Roberto tuvo que soportar los cuchicheos, chismes, conciliábulos de parientes y amigos, que lo trataban de irresponsable, criminal, degenerado, y otras cosas por el estilo.” (Eielson 1988: 61)

“Criminal” y “degenerado” son los adjetivos más saltantes, por los que podemos apreciar cómo se califica condenatoriamente a este sujeto por haberse relacionado con una mujer negra, ya que de acuerdo a su clase, lo esperado era que estuviese con alguien de su misma raza y condición social.

El conflicto generará un cambio de actitud con respecto al desplazamiento de los espacios de la pareja. En este punto puede hacerse una distinción previa y posterior a la discriminación social. En la primera etapa, los distritos que frecuenta la pareja fluctúan entre Miraflores y San Isidro. El lugar predilecto de las citas son el cine y el malecón de

Miraflores. Precisamente en este último, se encontraban paseando cuando ocurrió lo siguiente:

“Roberto ¿Qué haces por aquí?”, preguntó una pareja de jóvenes en traje de baño. “Nada. Paseaba...” “Sí, claro, se ve muy bien que paseabas. Nosotros venimos de la playa. Hace tiempo que no te vemos. Estás pálido... ¿Qué estás haciendo?” “Tengo que estudiar.” “Tu pareja, en cambio, debe tomar mucho sol. ¡Parecen la noche y el día! *Night and day!*” Y soltaron la carcajada. (Eielson 1988: 73-74)

Este parece ser el momento decisivo por el cual Roberto, ante la mirada inquisidora de sus pares, decide mantener su relación al margen de sus espacios y limitarse al tránsito en los espacios de María, espacios marginales.

Desde esa vez, Roberto no le dio más citas en el parque, que a ella le gustaban tanto. Prefería atravesar el río e ir a buscarla a su propio barrio. Por temor a encontrarse con alguien, vagaban por las calles oscuras de Malambo hasta muy tarde. Ella se cansaba mucho. Los pies le dolían, pero no se atrevía a decir nada. (Eielson 1988: 74)

El silencio de María es preludio de lo inevitable. La presión que siente Roberto es el producto de la permanencia de la ‘herencia colonial’ en la mentalidad de la clase a la que pertenece. El lastre de esa tradición pesa sobre él, haciendo así, que Roberto ceda ante los prejuicios sociales con los que en un primer momento parecía haberse desidentificado.

De otro lado, la identidad de María es puesta en jaque al entablar la relación con Roberto en tanto ello implica una serie de cambios en la delimitación de sus espacios y hábitos⁵. Es preciso analizar estos aspectos en detalle.

En primer lugar, María proviene del barrio de Malambo, un barrio en la periferia de la

⁵Gloria Anzaldúa, señala lo siguiente con respecto al referirse a la “nueva mestiza”, término que utiliza en su estudio *La Frontera: The new mestiza*: “El choque de un alma atrapado entre el mundo del espíritu y el mundo de la técnica a veces la deja entullada. Acunada en una cultura, emparedada entre dos culturas, expandiendo tres culturas y su sistema de valores, la *mestiza* atraviesa una lucha en carne viva, una lucha entre fronteras, una guerra interna. Como toda la gente, percibimos la versión de la realidad que nuestra cultura nos comunica. Como otros, viviendo en más de una cultura, recibimos múltiples y contradictorios mensajes. La reunión de dos autoconsistentes, pero habitualmente incompatibles marcos de referencia, producen un *choque*, una colisión cultural” (1987: 78, la traducción es mía.)

A partir de lo anterior, puede interpretarse la encrucijada ante la que se encuentra María: sus signos culturales parecían no entrar en conflicto en la dinámica con Roberto hasta que al traspasar las fronteras de su mundo, un otro señala su diferencia y la “pone contra la pared”.

moderna metrópoli limeña. Situado más allá de los límites del río Rímac, históricamente se caracterizó por ser un espacio habitado por leprosos en la época colonial y posteriormente pasó a ser conocido como un vecindario donde se afincó la población afrodescendiente que residía en Lima. Con el tiempo, fue destinado a depósito de basura y así las modestas viviendas que allí se erigieron convivieron con los desperdicios de la ciudad. Es allí donde encontramos a nuestro personaje.

María quien limitaba su desplazamiento a los márgenes del callejón, al conocer a Roberto descubrirá nuevos espacios de la metrópoli. Espacios más céntricos como el malecón de Miraflores o el cine, donde suelen pasear.

En general, la actividad de María es un tanto rutinaria y limitada. Su movimiento se restringe en una primera etapa al de la figura materna: rara vez abandona el hogar y solo sale cuando es necesaria la compra de ingredientes para la preparación de algún platillo⁶. El segundo espacio es el de la procesión del Señor de los Milagros al que asiste acompañada de su madre. Fuera de ambos, no se mencionan otros lugares.

María es una muchacha modesta que está siendo educada a duras penas por su madre y el miserable salario que recibe por sus labores culinarias. Sobre su educación no puede afirmarse mucho. En su etapa inicial, se menciona que no le gustaba asistir al colegio, por el contrario, se resalta la educación que le inculca su madre en la cocina para que más tarde ella reproduzca el mismo modelo.

Sin embargo, desde niña, María parece manifestar una insatisfacción hacia el mandato que debiera seguir: “Nunca le gustaron la cocina, ni la casa, y mucho menos la escuela, a la que, de vez en cuando, había ido para no contrariar a su madre.” (Eielson 1988: 13). Gracias a la irrupción de Roberto, sus intereses toman otro rumbo. Es mediante el contraste con su mundo que empiezan a surgir las diferencias que le permiten contrastar su propia realidad, así como también desarrollar cierta fascinación por lo nuevo que va descubriendo: “Roberto le conversaba de una cantidad de cosas raras y difíciles, pero que a ella le parecían

⁶ Cabe recordar que María es ayudante de cocina de su madre y su trabajo reside en limpiar platos o hacer las compras de los ingredientes que falten. Pero, esencialmente, su vida se limita a la ayuda que brinda al trabajo de su madre, es decir, está supeditada a.

fantásticas. A veces la llevaba al cine. Entraban cuando el filme había comenzado y se sentaban muy atrás, en la oscuridad⁷”. (Eielson 1988: 13).

María no entiende las cosas de las que Roberto le habla, pero sabe que en el enigma residen nuevas posibilidades y es por ello que se siente atraída hacia ellas. Desde pequeña, parece desidentificarse de su cultura criolla, para dar lugar a lo extranjero canalizado por Roberto. Uno de los primeros ejemplos es la música de Frank Sinatra, cuyas melodías ejercen una influencia muy marcada desde su infancia⁸: “Solo la música la sostenía. La música y la voz de Frank Sinatra, que ella había amado desde niña, desde que la escuchó en la radio cantando en un inglés incomprensible y susurrante.” (Eielson 1988: 13).

María además disfruta de otros géneros musicales como el “woogie-boogie” y el blues pero “No le gustaban los vales criollos ni la marinera.”(Eielson 1988: 58)⁹. La música es una de las fuentes principales de evasión o enajenación de la realidad mundana que habita, ella trae consigo la esperanza de una vida más feliz.

De igual manera, María desarrolla una fascinación por la figura de Marilyn Monroe, protagonista de las películas americanas que ve con Roberto en el cine. Monroe está representada como el ideal de belleza de la mujer: blanca, siempre a la moda, sin preocupaciones y libre para disfrutar de un día soleado en la piscina de la adinerada mansión de su amante. Todo lo que María no es y que anhela frente a la pantalla. En el metadiscurso del diario, el apartado del 19 de setiembre de 1980, aclara la relación simbólica entre Marilyn Monroe y María Magdalena¹⁰:

Marilyn Monroe, la muerta de hambre de amor, la suntuosa paria del ensueño prefabricado. La realicé en blanco y negro: una fotografía, en escala natural, de su rostro, un sostén-senos que arranqué de un largo traje de satén

⁷ Mediante esta cita reitero la postura de Roberto, una vez descubierto su affaire, de esconder a María o de mantener su relación en los márgenes. Es así que se sientan en la parte trasera del cine y entran cuando la película ya ha comenzado, usando la oscuridad como telón.

⁸ Esta influencia a la cual me refiero, la desarrollaré en el siguiente capítulo en el que nuestra protagonista utiliza la música de Sinatra para efectos del striptease, en especial de la melodía “Night and day”. Canción de la cual se apropia y resimboliza en su ritual de desnudez.

⁹ Baile que se populariza alrededor de los años veinte en Estados Unidos y que tendrá repercusión y éxito hasta la década de los sesenta. Se caracteriza por su estilo ecléctico al bailar.

¹⁰(Cfr. Ramírez Franco 2000: 28).

negro, relleno y pegado sobre el plano de la tela y el resto de su cuerpo, hasta la cintura, pintado sucintamente, como una sombra, sin contorno ni volumen, como las temblorosas imágenes del cine mudo. (Eielson 1988: 82)

Es imposible no caer en cuenta en los mismo adjetivos que serán utilizados para describir el traje violeta de Lady Ciclotrón en el cabaret así como el elemento de la peluca rubia que constantemente rememora la figura de la actriz hollywoodense. Al respecto, el diario hace alusión a la obra plástica que compone el propio Eielson, *Requiem per Marilyn Monroe* (1962).

Lo criollo representado en la marinera y los valeses se evita y se busca más bien lo extranjero que sí la satisface, esto no es, como bien podría parecerlo, una alienación en tanto que lo criollo nacional es rechazado porque María ve en ello el camino a la opresión. La reproducción, por ejemplo, del empleo de su madre no expande sus posibilidades como sujeto, algo que sí por el contrario representaría la despreocupada vida de Marilyn Monroe en su piscina. La fantasía que María desarrolla entorno a lo extranjero debe leerse entonces como un camino a la salvación.

La atracción que desarrolla María hacia lo extranjero, representado en Roberto y sus signos culturales, puede explicarse bien con lo que Frantz Fanon plantea en el libro *Black skin, White masks* cuando analiza la relación entre hombres blancos y mujeres negras : el fenómeno del blanqueamiento. Esta es una estrategia que las mujeres emplean para cortar raíces con sus orígenes africanos en tanto estos las atan a mecanismos de subordinación o formas de discriminación dentro de su sociedad. En Martinica, por ejemplo, “se acostumbra soñar con una forma de salvación que consiste en volverse mágicamente blanco”(Fanon 1968: 30, la traducción es mía).

María aspira a lo que Gonzalo Portocarrero ha denominado en *Sombras Coloniales* como la “utopía del blanqueamiento”:

La asociación entre el color blanco de la piel, la prosperidad económica y la felicidad familiar es el fundamento de la ‘utopía del blanqueamiento’ como proyecto transgeneracional de “mejora de la raza”. Un deseo que permanece en el imaginario postcolonial. En realidad, en esto no hay nada de misterioso, pues quién no quisiera ser blanco, cuando es tan bien sabido que los blancos no son solo bellos y atractivos sino que además disfrutan de una posición acomodada, de manera que tienen todo lo necesario para ser felices. (2013: 62)

Parece existir, entonces, un rechazo hacia lo negro y un apego hacia lo blanco y sus representantes como mecanismo de salvación. María encuentra en Roberto, el cauce para la atracción por todo aquello que desde pequeña anhela: “Hasta que encontró a Roberto y se sintió más bonita y más segura y *más blanca que nunca*.” (Eielson 1988: 13, la cursiva es mía). En ese sentido, María quiere vincularse no con su cultura de origen sino con lo extranjero, representado en Roberto y su filiación con la cultura occidental para tratar de alcanzar una redención con el “blanqueamiento” de sus orígenes¹¹.

Sin embargo, María es víctima del ocultamiento de su pareja por temor a un rechazo público, pero en ningún momento manifiesta algún malestar por ello sino que permanece en silencio- precisamente porque él la provee de estos signos culturales- hasta que, finalmente, Roberto la abandona. Su intento de “blanqueamiento” es fallido y todo aquello por lo cual se siente atraída se ve distante, imposible de alcanzar sin él.

Recordemos que a pesar de sentirse atraído por María, ella no es una mujer con la cual formalizaría un matrimonio. Esto no está dicho explícitamente en la novela, pero hay ciertos indicios de ello. El hecho mismo de que no se convierta en héroe romántico, la abandone y ceda ante el discurso colonial de su clase, muestra la debilidad de carácter del personaje y lo que finalmente ella representa para él: una aventura.

María, a su vez expresa cierta pasividad ante la actitud que toma Roberto cuando ya el conflicto social ha empezado a interrumpir su relación. Me refiero a un tercer cambio de espacios en los que la relación se desarrolla en lugares marginales aledaños al barrio de María por miedo a ser descubiertos juntos en público. Esta actitud pasiva y de constante espera, se resume en la esperanza de María de que Roberto formalice su relación y se revele contra los prejuicios de su clase social, pero esto no sucederá. Este proceso, volviendo a Fanon, es análogo a la actitud de espera que manifiestan algunas muchachas negras del Caribe que anhelan casarse con un hombre blanco:

Todas estas desesperadas mujeres de color en búsqueda de hombres blancos están a la espera. Y uno de estos días, seguramente, se sorprenderán al encontrar que no querrán regresar, soñarán con “una noche maravillosa, un amante maravilloso, un hombre blanco”. Posiblemente, también, se darán cuenta, algún día, de que ‘los hombres blancos no se casan con mujeres

¹¹Vale aclarar que Roberto no es extranjero, es limeño pero pertenece a la clase aristocrática que mantiene un fuerte vínculo con lo europeo. Finalmente, viaja a Europa para estudiar pintura y abandona a María.

negras'. Pero han consentido correr este riesgo, pues lo que deben obtener a cualquier costo es su blanqueamiento. (Fanon 1968: 34, la traducción es mía)

María permanece más que en una actitud de espera, en actitud de silencio. Pero la idea de que los hombres blancos no se casan con mujeres negras, está implícita en el texto, ya que, finalmente Roberto la abandona y “escapa” a Europa.

Para Roberto, María no es una “mujer verdadera”, con ello quiero decir que no es una mujer para el matrimonio. Ella jamás será su futura esposa, menos aun cuando los prejuicios de su clase social se interponen. El narrador nos permite deslizarnos en la subjetividad de Roberto y acceder a lo que piensa sobre María y sus posibilidades en la vida:

Hija de padre blanco, desconocido, su piel era de un tono cálido, moreno, con reflejos dorados. Ninguna vulgaridad había en sus rasgos, ni en su cuerpo ni en su alma. Y su andar lleno de gracia, su sonrisa, el tono fresco de su voz, revelaban una desarmante inocencia, que era lo que más amaba en ella. Pero, los demás no veían sino el color de sus modestos trabajos domésticos. A largas filas extenuantes a las puertas de una fábrica. O, en el mejor de los casos, a querida de un notario decentón, con mujer e hijos. Roberto sintió un repentino malestar, algo así como una náusea de sí mismo. ¿No era acaso, lo que él mismo estaba haciendo? (Eielson 1988: 59)

María está condenada o reducida a un destino que no puede cambiar. Pero además, lo que podemos apreciar en este fragmento es que él mismo no es capaz de imaginar un destino mejor para ella, incluso cuando piensa en que también podría ser una mujer libre, el equivalente a libertad para él, reduce a María a empleos que no dejan lugar a un desarrollo personal sino que la minimizan e impiden su potencial.

Concluida la relación con Roberto, María se involucra con José, un pescador con quien se va a vivir y de quien queda embarazada. Sin embargo, será debido a la frustración de su embarazo, que su desarrollo como mujer tampoco puede realizarse. El mismo José, yacía sorprendido ante la milagrosa noticia de su hijo:

[...] ¿cómo habría podido brotar la vida del vientre diminuto y enfermizo de María, de esa delicada red de arterias, venas y nervios fragilísimos? ¿De esas vísceras tan tenues que apenas palpitaban bajo su piel exangüe? ¿Cómo sería posible ese milagro? (Eielson 1988: 44)

Tras el viaje de Roberto a Europa y la muerte de su madre, la situación de María se torna más complicada ya que tiene que irse de su barrio y emprender un estilo de vida aún más austero: “En su cabaña llena de moscas, de amor verdadero y olor a humedad, reinaban solo camisas y pantalones, zapatos rotos y redes por doquier. Reinaba José.” (Eielson 1988:106).¹² En este momento ella se encuentra sumida en una pobreza y fragilidad extremas, es por ello que José se pregunta cómo es que en su cuerpo maltratado y débil pudo surgir la vida de su hijo.

Hacia el fin de la novela el autor nos sumerge en un sueño de María en el que yace enferma y desprotegida mendigando en la plaza de Armas¹³:

La gente veía solo su aspecto miserable, el misterioso mal que la roía y le nublabla la vista. Ya ni siquiera le daban limosna. ¿Temían acaso contagiarse? Esto no era posible. Su enfermedad venía del mar, de la miseria, de los siglos[. . .] ¿Cómo comprenderían que, para preservar su riqueza, había preferido pedir limosna? ¿Qué significaba para los demás ese gesto? ¿Qué valor tenía la criatura que llevaba en el vientre? . . . Mendigar era negar sus brazos a la esclavitud. Preservar su alma y la de su hijo de la verdadera miseria. (Eielson 1988: 110-111)

Lo que se plasma en este sueño es el estado de María en sociedad. Enferma siglos atrás por la miseria, representa a un grupo social excluido. Metafóricamente la miseria está representada como una enfermedad que la inviste físicamente. Sin embargo, algo puro y sagrado reside dentro de ella: su hijo. Así, entonces, al estar condenada por su exterior, se rescata lo más valioso de ella en su interior. Cabe resaltar, además, las alusiones cristianas que enfatizan la sacralidad de su hijo: “Su mendicidad era sagrada porque sagrado era el fruto de su vientre. Todo lo demás no tenía importancia”. (Eielson 1988: 111).

La alusión y el paralelismo cristiano entre la virgen María y María Magdalena, es claro. Sin embargo, esta segunda María a contraposición de la primera, no es una virgen sagrada, sino

¹² Mohanty recuerda lo siguiente respecto al hecho del matrimonio: “En la teoría de Lévi-Strauss sobre la estructura familiar como sistema de intercambio de mujeres lo que resulta relevante es que el intercambio en sí no constituye la subordinación de la mujer; las mujeres no están subordinadas debido al *hecho* del intercambio, sino debido a las *formas* de intercambio instituidas y los valores asociados a esas formas.” (2004: 8). En ese sentido, entonces, si bien María no se adscribe al intercambio matrimonial formalmente, vemos que ha entrado en el círculo de lo que bien podría ser una estructura familiar convencional al mudarse con José - es decir al tener un par y debido a próxima llegada de un hijo- y al adquirir las labores que le atañen como nueva “ama de casa”. Estas labores, la confinan al espacio de la casa. Un espacio, por excelencia en donde predomina la presencia de José, por excelencia.

¹³ Las alusiones a María y no María Magdalena corresponden a la segunda instancia del personaje que se vincula más con retratos oníricos introducidos en la narración.

más bien es una mujer profana y aun así, dentro de ella también reside lo más sagrado. Pero aquello que más aprecia, se verá amenazado: María se dispone a cruzar una autopista para llegar al mar al atardecer cuando premonitoriamente siente el olor de la sangre de su primera menstruación. De pronto, “Un vehículo velocísimo la arrojó contra el asfalto, abandonándola en la calzada, como un montón de basura.” (Eielson 1988: 112).

No llega a saberse si muere o no, pero la primera posibilidad dibuja una lectura de la cual se puede inferir la pérdida de su embarazo y con él también la muerte del personaje. Esta escena podría leerse como síntoma de que un sujeto como María no tiene posibilidad en la sociedad y por ello, su lugar está junto a la muerte, en la descomposición como la estampa final del sueño: “un montón de basura”.

Al despertar sobresaltada del sueño trata de tranquilizarse y va observando la pobre y mugrienta cabaña cerca a la playa en la que ahora vive con José, rodeada de gaviotas pero también de gallinazos, animales que venían a visitarla de vez en cuando:

Un *gallinazo* negrísimo y enorme se posó en el alféizar de la ventana y con un breve vuelo fue a parar a los pies de su cama. Ella se lo quedó mirando, ni sorprendida ni asustada, como si lo hubiera estado esperando. El animal brillaba. De sus plumas se desprendía una suerte de fulgor sobrenatural. Apenas emitió un graznido ronco, agitando el pico ganchudo. Pero ella comprendió de inmediato el motivo de su visita: un hijo nacería de su vientre y ese arcángel de alas negras estaba allí para anunciárselo. (Eielson 1988: 113)

Este gallinazo, funciona aquí como el ángel Gabriel de la Anunciación que aparece posado en la ventana de la virgen María para anunciarle también su embarazo. Sin embargo, como bien sabemos, el gallinazo es un ave que está relacionado con la pobreza, con el deterioro, por lo cual, su presencia no solo anunciaría su embarazo sino también el fracaso del mismo. Su anuncio era el presagio del camino a la muerte:

De pronto sintió como si algo se muriera dentro de ella. La frazada y las sábanas se volvieron de hielo. Una voz de hielo la llamaba desde muy lejos ¿era acaso el Señor de los Milagros? [. . .] De pronto, una violeta ráfaga de energía la invadió. El color volvió a sus mejillas, la temperatura a sus venas. (Eielson 1988: 113).

María empieza su agonía junto con la de su hijo en la pobreza de su cabaña. El color violeta, símbolo del sufrimiento está presente en esta escena final. La razón de su muerte

parece ser una complicación del embarazo, un aborto espontáneo que ningún médico previno: “El doctor le había dicho que tendría un parto normal. Quién sabe por qué se lo había dicho en voz tan baja.” (Eielson 1988: 112).

Finalmente, en un día también violeta, María muere en purpúreo ritual junto a su hijo: “Un río de sangre púrpura y caliente surgió de sus entrañas. En completo silencio, sin el menor quejido de su parte, sin ningún llanto, ningún movimiento. Ni de ella ni de su hijo.” (Eielson 1988: 114)¹⁴.

La maternidad, es una de las funciones y realizaciones biológicas de la mujer. Por lo menos, así fue definida al interior del discurso ilustrado, según explica Claudia Rosas.

La mujer era definida en función de su sexo, de su capacidad para engendrar, entonces la medicina y la ciencia se empeñarían en hallar en su cuerpo la explicación última de su naturaleza. Identificadas con sus cuerpos, las mujeres terminaron por ser presas de ellos en el discurso filosófico, religioso, médico. Desde la Edad Media la medicina aparece como embullida de un mismo discurso en el que el cuerpo de la mujer interesa como ente necesario para la reproducción. Era común apelar al discurso médico para comprender la naturaleza femenina y en base a ello, justificar el rol de la mujer en sociedad. (Rosas 1999: 374-375)

Como se explica aquí, la mujer es objetualizada en su fisonomía y confinada únicamente a su papel reproductor en sociedad. La frustración del parto de María indica que es un individuo que no puede producir y que se encuentra, dentro de su subalternidad, negada y reprimida en uno de los aspectos más esenciales de su género y sociedad: la maternidad.¹⁵

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, María Magdalena se constituye en la subalternidad por tres motivos principales: por su condición racial que la encasilla a ella y a

¹⁴ Sobre esta “primera muerte” de María, Eielson afirma: “Considero más bien que “la primera muerte” de María supone muchas otras muertes. Se trata, por tanto de una muerte arquetípica, en el sentido en que se “muere” cuando se pasa de una condición a otra, de un estado a otro, como en el rito nupcial, por ejemplo. Una muerte ritual que nunca supone una resurrección en una dimensión diferente.” (Ramírez Franco 2006: 137)

¹⁵ Chandra Talpade Mohanty ha afirmado lo siguiente en relación al estudio de la “mujer” dentro de los estudios feministas: “Como argumenta Michelle Rosaldo, “El lugar de la mujer en la vida social humana no es de forma directa producto de las cosas que hace (o aún menos, una función de lo que es biológicamente), sino del significado que adquieren sus actividades a través de interacciones sociales concretas” (1980, 400). El hecho de que las mujeres sean madres en una sociedad específica no es tan relevante como el valor que se atribuye a la maternidad en esa sociedad. La distinción entre el acto de ser madre y el estatus que [sic] al que se le asocia es muy importante: es una distinción que debe enunciarse y analizarse de forma contextual.” (2008: 8).

su madre en un determinado tipo de trabajo anulando sus posibilidades de desarrollo. En un segundo plano, su raza la ha delimitado al margen de un estereotipo que hipersexualiza su cuerpo y la convierte en un objeto para los demás. María es para los otros, especialmente para los hombres, un objeto sexual. Su identidad racial va de la mano con la miseria. Vemos cómo a lo largo de su vida, la mortificación y la tristeza se manifiestan en diferentes aspectos de su vida, pero sobretodo en su condición de hija ilegítima “de padre blanco, desconocido”.

En segundo lugar, María es subalterna debido a su condición de género como se ha visto ya. El ser mujer la pone en desventaja debido a la objetivación que ha sufrido por parte de los estereotipos hacia su cultura. Finalmente, el hecho de que durante su embarazo quede en la pobreza extrema y su maternidad, que representaría lo más sagrado dentro de ella, se vea frustrada; es un síntoma más de su imposibilidad de surgir como sujeto en sociedad en tanto su realización como mujer se ve impedida también.¹⁶ Todas estas tensiones delimitan el camino por el cual María encontrará una válvula de escape en la música y el baile del cabaret: el strip-tease.

Capítulo 2: “Los pescadores: el mar de la subalternidad”

Lima, ciudad enigma, es el escenario de los personajes de esta novela como hemos visto ya en el primer capítulo. Ella retrata el “amplio panorama de un Perú aún sumido en profundas contradicciones, con sus blancos y sus mulatos, sus aristócratas y sus miserables”. A través de una narración muy lírica se presenta la miseria en la que está sumida la clase popular en contraste con la gran metrópoli. La historia se centra en los pescadores de la costa quienes se ven perjudicados ante la repentina contaminación del litoral peruano en la novela. Ellos cumplen la función de visibilizar cómo obra la hegemonía del poder al interior de la sociedad.

Este capítulo pretende demostrar la tensión que experimenta el grupo subalterno de los pescadores frente al poder del estado en el contexto de la contaminación del mar. En el marco de estas circunstancias, veremos los diferentes mecanismos que utiliza el poder sobre ellos para inmovilizarlos colectiva e individualmente. Para ello analizaré tres escenas fundamentales de esta representación: el encuentro de los pescadores en la casa del ministro, la procesión del Señor de los Milagros y el mitin político.

La novela inicia con una breve presentación de José en Puerto Nuevo, Paracas, tejiendo una red de pesca. Rápidamente, el narrador cuenta que había decidido migrar a Lima “en busca de mayores recursos”. Al proseguir el relato, automáticamente se plantea una gran pregunta: ‘Pero ¿qué cosa era Lima?’. De lleno, luego, el lector se encuentra frente a una descripción surreal de la ciudad invadida por la arena del desierto en la que José ha llegado al centro de Lima y tras reconocer Palacio de Gobierno ha decidido aventurarse en él. La diferencia salta a la vista: “Se sentía un mendigo a las puertas de la mansión principesca.” (Eielson 1988: 9). Sin embargo, el ostentoso edificio que representaría el viejo orden colonial en el que fue construido está completamente corrupto en su interior.

Centenares de huesos humanos yacían a sus pies, formando una suerte de pirámide que el pescador evitó con dificultad. Tropezando con muebles, cornisas, escombros, cortinas y demás restos de lo que fuera la antigua residencia de Pizarro, llegó a un amplio salón sumido en la penumbra. Trizas de *arañas* de cristal cubrían el piso de un rocío luminoso y filudo. A duras penas, saltando por entre los vidrios, logró atravesarlo y se encontró en una interminable galería que era, sin duda, la más abrigada del edificio. (Eielson 1988: 9-10)

El centro del poder, simbolizado en el Palacio de Gobierno; otrora pomposo, está sumido en una profunda decadencia como metáfora de la situación en la que se encuentra el país. Ratas, basura, osamentas son parte de la inmundicia que invade el palacio. Asimismo, la higuera plantada por Francisco Pizarro, árbol que debería simbolizar la vida y la prosperidad, yace en medio del jardín nutriéndose de fardos funerarios.

José abandona el recinto del jardín librándose del polvo y la arena y se topa con una galería en las profundidades del palacio.

Era allí que se refugiaban los mendigos, acurrucados contra las paredes y cubiertos por enormes banderas peruanas. Muchos de ellos morían de esa manera, sin que nadie se diera cuenta y solo cuando el hedor era insoportable alguien arrastraba el fardo hasta el jardín y lo abandonaba a los pies de la higuera. (Eielson 1988: 10)

La imagen de los mendigos cubiertos por la bandera peruana es central. Lo que está sugerido en la plasticidad de este fragmento remite indubitablemente a la falla que hay en el sistema social. Slavoj Žižek, propone un concepto para su lectura: el “síntoma social”. El origen del término proviene del análisis que efectuó Marx al sistema capitalista en el que, según afirma Lacan, lo que se detecta bajo este concepto es:

[...] una fisura, una asimetría, un cierto desequilibrio “patológico” que desmiente el universalismo de los “derechos y deberes” burgueses. Este desequilibrio lejos de anunciar la “imperfecta realización” de estos principios universales- es decir, una insuficiencia a ser abolida por un progreso ulterior- , funciona como su momento constitutivo: el “síntoma”es, hablando estrictamente, un elemento particular que subvierte su propio fundamento universal, una especie que subvierte su propio género. (2012:47)

Así bien, este se mostraría como un elemento en el sistema que confirma que el ideal del mismo es falso en la medida en que incluye necesariamente un caso específico que rompe su unidad, dejando al descubierto su falsedad. (Žižek 2012: 47).

El síntoma además, revela una “verdad reprimida” en la que se afirma o se muestra una permanencia del dominio y la servidumbre, o como se expone aquí, de la desigualdad existente en las relaciones sociales y que se manifiesta en la imagen de los mendigos. Esto se exagera aún más por dos factores cruciales que proporciona la narración. El primero es la descripción de las “enormes” banderas peruanas en la que el adjetivo subrayado apunta irónicamente a que a pesar de que yacen cobijados por un símbolo nacional de identidad,

carecen de significado dentro de la sociedad. De otro lado, el hecho de que residan en palacio de gobierno, señala a este como el núcleo mismo de la falla estructural del sistema de gobierno.

En cuanto a la estructura narrativa de este fragmento, puede decirse que no es nada convencional, sino por el contrario, es presentado de manera surrealista en tanto que la forma y el contenido parecen oscilar entre el sueño y la realidad.

Si consideramos esta descripción de la ciudad como un sueño, es necesario también pensar al “sueño como un fenómeno significativo, como algo que transmite un mensaje reprimido que se ha de descubrir” (Žižek 2012: 39). En ese sentido, esta escena tiene mucho más valor interpretativo pues mediante las hiperbólicas descripciones de la corrupción material quiere apuntar también a las condiciones morales del deterioro en las que se encuentra el centro del poder estatal.

Al salir de la galería, José se topa con la pileta de la Plaza de Armas cubierta de abundante arena. A su alrededor, los edificios parecen vacíos y el centro de Lima aparenta ser el corazón de una ciudad fantasma. El deterioro de esta primera imagen de Lima sirve para introducir el gran cambio de la ciudad, convertida ya en la gran metrópoli. El poder ya no reside en el vetusto palacio de gobierno sino que ha encontrado nuevas formas y ahora dejando atrás los lujos palaciegos se pasea por las avenidas en modernos automóviles.

La modernidad de esta nueva Lima es avasalladora y sobrecoge a José: “Criaturas de sexo indefinido transitaban dentro de lujosos automóviles, entraban y salían de villas y rascacielos rodeados de jardines, y su aspecto, sus vestidos, su manera de hablar y de moverse, todo era diferente.” (Eielson 1988: 10).

El contraste es áspero. Para José, un humilde pescador que llega a Lima con la esperanza de una vida mejor, no hay punto de comparación con esas “criaturas” y con quienes no puede establecer siquiera un vínculo de identidad nacional:

Todos estos hombres, mujeres y niños blancos, limpios y sonrientes, en nada se parecían a los pescadores, ni a las mujeres de los pescadores, ni a sus hijos. Y mucho menos a esos pobres desgraciados que poblaban el antiguo Palacio de Gobierno. ¿Eran estos también sus compatriotas? (Eielson 1988: 10).

La identidad, según la cultura oficial también está ligada al documento escrito, sin él, José tiene una identidad clandestina y a duras penas se identifica como ciudadano: “vagamamente se consideraba peruano, porque alguna vez había tenido unos papeles. ¡Pero hacía ya tanto tiempo de eso!” (Eielson 1988: 9).

A contraposición del lujo que ostentan los otros individuos, él se reconoce en la falta y el sufrimiento al tratar de imaginar su vida y compararse:

¿Asistían acaso a la procesión del Señor de los Milagros, como lo hacían él y toda su gente? José nunca antes los había visto. No podía imaginarlos vestidos de harapos, con una flor o un cirio morado en la mano, pidiéndole un milagro al Señor. ¿Qué podían pedirle, además? ¿Acaso no lo tenían todo ya? (Eielson 1988: 10)

Las preguntas retóricas del narrador, revelan la diferencia entre los sujetos expuestos. Es evidente la brecha que existe entre José y el grupo de la metrópoli. Él se encuentra contemplando el goce que ese otro sector privilegiado experimenta a diario, mientras por otro lado, él sufre. Si bien no hay en José una identificación con la ciudad ni con el grupo de gente por la que está habitada, su subjetividad, sin embargo, está ligada hacia Puerto Nuevo, su pueblo de origen, con la naturaleza y el oficio que aprendió junto al mar: la pesca.

Cada vez que José tejía una red, lo hacía sentado en la arena, con el peso de la cabeza hacia adelante, refrescándole el torso y echando un cono de sombra, que impedía los reflejos del sol sobre la aguja. Nadie lo oyó nunca pronunciar una palabra mientras tejía. En esos momentos, José parecía no existir en el presente, ni envejecer ni haber sido niño nunca. (Eielson 1988: 9)

Será precisamente ante la amenaza del único recurso que lo sostiene y que lo recrea que junto con otros pescadores emprende una visita a la casa del Ministro. El mar se había contaminado sin razón aparente lo que produjo la muerte de los cardúmenes y las aves impidiendo la pesca y venta de los recursos, y perjudicando, por ende, a los pescadores. La inminencia de la crisis, moviliza a los pescadores a reclamar ante la residencia ministerial liderados por Ezequiel Martínez, el presidente de la asociación.

La visita a la casa del ministro es la última alternativa. Cansados ya de manifestarse en el mercado, pelear y resistir contra la policía, ahora estaban allí buscando una cura para el

mar. “Habían esperado tanto ese momento, y ahora casi tenían miedo de ver al Ministro” (Eielson 1988:15). Los pescadores son recibidos por la parte posterior de la mansión. Tras atravesar un sendero y admirar el lujo de la residencia, pasan a una sala decorada sencillamente. No lejos de allí se escuchaba el zambullido de alegres muchachos jugando en la piscina a quienes un camarero les traía refrescantes bebidas.

La narración transmite la inseguridad de los pescadores al estar frente a un verdadero representante del poder. “¿Qué cosa le iban a decir? Sus ideas ya no les parecían claras.” (Eielson 1988:15). Ante el miedo y sin siquiera haber hablado con el ministro, ellos mismos reducen la magnitud de su problema y justifican una posible negativa por parte de la autoridad:

El Ministro les diría que sí, que la pesca escaseaba, que el mar estaba contaminado, el pescado enfermo ¿y qué? ¿Qué culpa tenía él? Él no era el Padre Eterno. A lo más les prometerían un subsidio. Pero tendrían que tener paciencia. Ellos no eran la única categoría desfavorecida. También los campesinos protestaban. Y los metalúrgicos. Los desocupados de las viejas cadenas de montaje, ahora completamente autorizadas. Y hasta los basureros, sustituidos por incineradores electrónicos a domicilio. (Eielson 1988:15-16)

La actitud de denuncia y protesta en el mercado se minimiza cuando se piensa frente a la autoridad. En la siguiente escena veremos su interacción frente a dos tipos de autoridad. En primer lugar, son recibidos por el secretario ministerial, un hombrecito de baja estatura, vestido oscuramente, típico hombre de oficina. Maneja una actitud altanera y un tono déspota que irá incrementando a medida que avance la conversación: “¿Los señores desean? –preguntó bruscamente” (Eielson 1988: 16). Su único interlocutor es Ezequiel Martínez, a quien se dirige tajante, interrumpiendo sus respuestas o adelantándose a la situación.

Ezequiel demanda una cita con el Ministro, sin embargo, el señor Robles no vacila en decir que este está ocupado y que no es posible que un grupo de pescadores se aparezca sin más exigiendo ver al importantísimo Ministro.

Las descripciones destacadas en las líneas de diálogo revelan una preponderancia sobre los

pescadores al saberse en ventaja por ser el mediador del poder ministerial. Cito aquí algunas reacciones que ilustran lo anterior:

-¡Ya les he dicho que está ocupado!- repitió el individuo con impaciencia.
 -¿Y cuándo lo podríamos ver?
 El secretario lo miró perplejo.
 -¿Pero qué cosa quieren? -estalló-. ¡Además esta no es la manera de dirigirse a un Ministro! ¡Pidan audiencia en el Ministerio!
 -No nos moveremos de aquí sin haberle hablado. . .
 El secretario resopló, con la cara roja de ira.
 Pues bien, ustedes lo han querido. ¡Les doy cinco minutos para abandonar el lugar, o hago intervenir a la policía! (Eielson 1988: 16).

La actitud del señor Robles es violenta, por el contrario, la irrupción del ministro en escena es calma y amable. De aspecto “grosso y bonachón”, se muestra a disposición de sus visitantes y tras estrechar afectuosamente la mano de cada uno de ellos, se dirigió a Ezequiel Martínez para preguntar por el motivo de su visita. La narración es escueta, solo se menciona que el dirigente expuso sus razones brevemente a lo que el ministro contestó a su favor alegando que, en efecto, el reglamento que prohibía la pesca tenía defectos “como todo lo que hacen los hombres”, y astutamente parece asumir la responsabilidad por ello. Sin embargo, tras una reflexiva pausa, desvía ingeniosamente los intereses de los pescadores:

Han hecho muy bien en venir a verme. En la medida de lo posible, trataremos de corregir esos errores...
 Déjenme ver. . .-apoyó las sienes entre el pulgar y el índice. Movié la cabeza, visiblemente preocupado. Pero de pronto la levantó, con una expresión radiante.
 -¡Pero perdonen ustedes! -exclamó-. ¡No les he ofrecido nada que tomar!
 ¡Con el calor que hace! (Eielson 1988: 17)

En la performance del ministro puede verse cómo actúa el nuevo orden del poder. Sus interacciones con los pescadores son discretas y delicadas a diferencia de la violencia que ejerce el secretario al inicio de la escena. Por el contrario, la manera de pasar de un asunto a otro está camuflada bajo el disfraz de los buenos modales del anfitrión hacia sus “huéspedes”. El poder se ha transformado, es ingenioso y ha encontrado nuevas formas para manipular a los individuos sin ser notado. Ha abandonado los métodos violentos que aún usa el secretario para reemplazarlas por herramientas invisibles que manipulan los

afectos de los pescadores. Así, cuando por fin parecía que el ministro resolvería finalmente el asunto, evade el tema ofreciéndoles bebidas alcohólicas cínicamente: “¡A vuestra salud, señores! –exclamó-. ¡Viva el Perú!” (Eielson 1988: 18).

¿Cómo evadir el brindis? ¿Cómo desprestigiar las atenciones de alguien que se ha mostrado tan atento con ellos? “Los pescadores titubearon un instante, estupefactos”. Sin saber bien el por qué, repiten la frase del ministro. El poder es ingenioso. Ha sabido desviar el tema y desorientarlos con su invitación y no se cansará de hacerlo haciendo preguntas para reafirmar su posición:

¿Qué les parece?”- preguntó éste.
 -¿Qué cosa?
 -¡El whisky!
 -¡Ah muy bueno!
 -¿La cerveza está fresca?”- preguntó a los otros.
 -Sí . . .- respondió uno de ellos.
 -¡Muy bien! ¡Muy bien!. . . (Eielson 1988: 18)

Habiendo satisfecho a sus invitados, sonrío plácidamente mostrando su gran dentadura postiza y pasa a excusarse por su breve aparición ya que el Canciller de Alemania lo espera con su señora y no debe demorarse pues la comida se puede enfriar, no sin antes decir: “En cuanto a lo de ustedes, no se preocupen. Les repito que me ocuparé yo mismo del asunto” (Eielson 1988:19). Y así con estas palabras de clausura, se marcha “Siempre sonriente. Simpatiquísimo. Magnánimo”.

El ministro es funcionario de la superestructura, es decir del poder del estado, y representante de los intereses del grupo dominante. La idea no es ejercer una fuerza coercitiva sobre los pescadores, sino más bien buscar el consentimiento y el consenso por parte de ellos. Estas estrategias y su funcionamiento en esta red de conjuntos, apuntan a lo que Gramsci denominó bajo “hegemonía”.

Bajo este concepto, se entiende a la hegemonía como un sistema de valores y creencias que apoya a las clases dominantes, garantiza las jerarquías sociales y perpetúa las diferencias. Esta legitimación no es oculta sino, ya que, el orden social está fundamentado bajo la mirada de las clases dominantes, como ocurre aquí, los pescadores acuden al ministro

porque saben que indefectiblemente están sujetos a su poder y dependen de sus acciones. Es así como los grupos subalternos están siempre sujetos a la actividad de la superestructura imperante incluso aun cuando pretenden una acción. La dinámica del estado es siempre circular, en la cual se establece un flujo que retorna hacia él y le permite manejar sus intereses. Así, la concepción que tenemos del estado en una sociedad jerarquizada es la siguiente:

El estado se concibe, sin duda, como organismo propio de un grupo, destinado a crear las condiciones favorables a la máxima expansión de ese grupo; pero ese desarrollo y esa expansión se conciben y se presentan como la fuerza motora de una expansión universal, de un desarrollo de todas las energías “nacionales”, es decir, el grupo dominante se coordina concretamente con los intereses generales de los grupos subordinados, y la vida estatal se concibe como un continuo formarse y superarse de equilibrios inestables (dentro del ámbito de la ley) entre los intereses del grupo fundamental y los de los grupos subordinados, equilibrios en los cuales los intereses del grupo dominante prevalecen. [...] (Gramsci 1990: 347)

De esta forma, el ministro, simulando abogar por un interés nacional se compromete a buscar una solución al problema pesquero uniendo ambas fuerzas, la popular y la del estado, y así superar este desequilibrio económico que afecta a los más necesitados. Pero esto, en realidad, no es más que una pantalla ya que, al final, los intereses de los pescadores son desviados impidiendo que concreten sus reclamos o se expresen claramente. Lo que es más, ni siquiera llegan a decir expresamente qué es lo que les molesta y cómo podría mejorarse. La falta de expresión, proviene precisamente de que no es una cualidad del subalterno tener voz propia.

Al retirarse el ministro, un sentimiento ambiguo los embarga: ¿Habían logrado algo? Su paso les deja un vaivén de emociones que no es posible identificar.

José observó a Ezequiel Martínez. Caminaba en silencio, con la cabeza inclinada. No sabían qué pensar. Se sentían aturdidos. Extrañamente halagados y como desechos al mismo tiempo. Pasaron de nuevo cerca de la piscina color esmeralda. Los jóvenes y las muchachas seguían allí. Jugaban y se zambullían sin cesar, riéndose alegremente. (Eielson 1988: 20)

La pregunta que surge tras este encuentro es ¿por qué confiar en el ministro? Por qué suponer que sus esperanzas en este hombre realmente obtendrán una solución. Quizá una respuesta tentativa reside en la percepción del ministro como un “enunciador”, un agente

del saber, que tiene el soporte de un conocimiento supremo. De ahí que los pescadores, receptores de su discurso, se entreguen plenamente a él basados en esta creencia.

Sumado a este primer factor, hay de por medio un enlace entre el poder y sus súbditos, un enlace o “apego” afectivo que los une radicalmente y que impide una ruptura tajante entre ambas estructuras. El “apego” como explica Yannis Stavrakakis, es un mecanismo que produce la estructura jerárquica para prometernos alguna gratificación dentro del marco de la ley. La situación es la siguiente:

Nuestra realidad está estructurada bajo la castración de la ley la cual impone y predispone a los sujetos sociales a aceptar y obedecer a aquello que parece emanar del gran Otro, de los puntos de referencia socialmente sedimentados e investidos de un barniz de autoridad y que se presentan como encarnación y sostén del orden simbólico, como organizadores de la propia realidad.
(Stavrakakis 2010: 196)

Es debido a la creencia en la voz de un agente del poder que los pescadores van a buscarlo en primer lugar y no toman una acción directa sobre su situación. A su vez esto explica por qué es que se entregan ciegamente a lo que les promete, sin delimitar tampoco qué es lo prometido, ni cuál será la magnífica resolución, pero si proviene de él, seguramente será alguna solución brillante. Lo único que deben hacer para obtener dicha recompensa es comprometerse obedientemente a esperar y de esta manera, con su pasividad sienten que su conducta contribuye a un fin deseable.

Según Lacan, explica Stavrakakis, el “fantasma” o “escenario fantasma” que opera aquí cubriendo las estrategias del poder, establecen un vínculo afectivo con los dominados. El sujeto castrado por la ley, está en busca de una cura en tanto que se siente en falta y por ello el soporte libidinal que establece la estructura, ‘liga a los sujetos a las condiciones de su subordinación simbólica’ (2010: 207) y los inmoviliza. De ahí que el ministro no puede ejercer violencia sobre los pescadores, sino todo lo contrario, debe mostrarse “Siempre sonriente. Simpatiquísimo. Magnánimo”.

Atrás queda el recuerdo de la mansión ministerial y su esmeralda piscina colmada de alegres muchachos y bebidas, y ahora José peregrina en un ambiente cargado de tristeza en

el corazón de la procesión del Señor de los Milagros. Un espacio en pleno corazón de la ciudad cargado de dolor. La muchedumbre crecía a cada cuadra asfixiándolo cada vez más, aprisionando su cuerpo en ese “océano violeta”.

La estampa de la procesión nos sumerge nuevamente en la tradición, en la religión que aún conserva la vieja estirpe limeña pero a su vez reúne a ambos extremos sociales. Esta procesión ha sido desde la colonia, un emblema de la ciudad de los reyes, un rito del sufrimiento y el dolor en la cual se congregan aquellos que se sienten en falta y que acuden al Señor a pedir un milagro en plena urbe. José Carlos Mariátegui escribió al respecto: “La metrópoli transformada, morigerada y desteñida por el progreso, se arredra, cohíbe y oculta por un momento para que surja, vibre y palpite la metrópoli creyente, coronada y virreinal” (Mariátegui 1991: 139). Esta es una ocasión especial en la que toda la población, en su heterogeneidad completa se reúne con el propósito de encargar un milagro¹⁷.

Esta ceremonia tiene un vínculo especial con los pescadores, ya que son ellos el retrato de la injusticia social en la novela. José acude ante el Cristo crucificado para pedirle por el mar enfermo y por su hijo no nato:

Sin decir una palabra le pedía un hijo hombre. Un poco más de suerte. Suerte nomás. Y, si había que trabajar, trabajaría. Pero, así no podía seguir. Murmuró entre dientes una oración aprendida en el catecismo del barrio. La procesión se acercaba a una pequeña plaza, en donde acostumbraba a hacer una parada. Todo el océano violeta se arremolinó allí. El pescador esperó el momento en que la divinidad, posada en tierra, lo mirara a los ojos, concediéndole el ansiado milagro. (Eielson 1988: 22)

¹⁷Mariátegui entendió bien la naturaleza y evolución de esta tradición ya en 1917, al escribir una breve estampa sobre la procesión para “La Prensa” titulada “La procesión tradicional”. En ella afirmaba que si bien Lima era ya una ciudad progresista y metropolitana, aún subsistía un gran afianzamiento en las costumbres coloniales dentro de las que se encontraba esta procesión. Más bien entonces, no era la fe cristiana lo que motivaba a los limeños a peregrinar sino un afán de atrapar el pasado que se les escapaba ante la modernidad. De otro lado, este espacio se configuraba como punto de reunión de la heterogénea población limeña en la cual parecían borrarse momentáneamente las diferencias sociales. Con colorido vocabulario lo describe de la siguiente manera: “El cortejo del Señor de los Milagros es abigarrado, heterogéneo, inmenso, amoroso, devoto, creyente. Es aristocrático y canalla. Junta al dechado de elegancia con el ejemplar de jifería. Hay en él dama de buena alcurnia y buen traje, moza de arrabal, barragana de categoría, mondaria plebeya en arrepentimiento circunstancial, criada y fregona humildes. Y por otra parte, varón pulcro y de bueno tono, obrero mal trajeado y mal aseado, mendigo plañidero, hampón atrito, gallofero fervoroso y campesino zafio y rústico, todos ellos codeándose sin disgustos, grimas ni desazones” (Mariátegui 1991: 143)

Después del ministro, el milagro funciona aquí como la última instancia. El tribunal divino del Señor de los Milagros debe concederles el milagro para poner fin a esta cadena de desgracias. Si el ministro no lo logra, tiene que ser el Señor de los Milagros quien pueda solucionar el problema.

Así el narrador nos introduce de lleno en la procesión del mes morado. La escena de la procesión es excepcionalmente simbólica pues su descripción está cargada de elementos marinos, estableciendo así un nexo entre ambos: la divinidad y el sufrimiento de los pescadores. Un “océano violeta” de fieles rodea a Pedro, quien ha llegado hasta allí para pedir por un milagro:

El anda divina *navegaba* en el incendio vespertino como una astronave de oro. Una estela de himnos, coros y letanías sin fin la acompañaban hasta el caer de la noche. Una confusa angustia también, como si aquella máquina sagrada fuera a desaparecer de un momento a otro, dejando a la multitud sumida en espesas tinieblas. *Pedro no pudo evitar compararla con uno de esos galeones españoles que él suponía encallados delante de la costa. Casi podía tocar la nave dorada, con su preciosa carga, su misterioso tesoro al alcance de la mano. La promesa del milagro se cumpliría ciertamente, y ésta sería la ocasión esperada.* (Eielson 1988: 22, las cursivas son mías)

La identificación es clara. El Cristo morado es una instancia de poder divino, una apelación supra terrenal en la que los pescadores confían a ciegas también para obtener lo que desean:

Le bastaría extender una mano para que todo ello se realizara, le bastaría aferrar un milagro. Prefirió recurrir a la plegaria, para no defraudar a José. Trató de recordar una cualquiera. Pero las había olvidado por completo. ‘Perdóname, Señor –pensó-, si he hecho algo malo.’ ‘Y que el hijo de José y María nazca bien.’ ‘Y si es posible, hazme ganar plata. Necesito plata, Señor.’ Se interrumpió bruscamente. Alguien le había pisado un pie. El pescador se dio vuelta furioso no pudo identificar al importuno. Hubiera querido pedirle tantas cosas al Señor. Agradecerle también, por todo lo que le había dado. Pero, ¿qué cosa le había dado? Pedro no lo sabía. Pero quería agradecersele de todos modos. (Eielson 1988: 23)

La fe en la religión prevalece a pesar de que en Pedro se muestra un extrañamiento o poco conocimiento de las plegarias que debe recitar. La religión funciona como una herramienta a la que pueden aferrarse para intentar conseguir lo deseado. Pero es importante porque es parte de la construcción identitaria de este sujeto. Gracias a ella, Pedro, José y los demás pescadores van a pedir un milagro pero además se acercan a ella para participar de un ritual. Una ceremonia que reafirma su identidad tanto individual como colectivamente. Este

aspecto es importante pues es la representación de la importancia que tiene la cultura para la sociedad retratada en la novela. Los sujetos aún se definen en el espacio público, pues en él gozan y encuentran la definición de sí mismos.

Esto mismo puede verse en el estadio. Espacio que Pedro rememora al sentir la asfixia entre la multitud infernal que lo aprisiona en la procesión. Trata de buscar a José del otro lado de la calle mientras la narración nos traslada en el recuerdo hacia el estadio. Mediante el recuerdo de Pedro, la narración construye cierto paralelismo oculto en base a ciertos elementos. El primero sin duda es la asfixia que bien puede sentirse en las tribunas colmadas de hinchas tanto como en el tumulto de fieles, el fervor solemne y el entusiasmo casi frenético en uno y otro espacio y por último, el ídolo de veneración.

En la procesión el centro es el Cristo Morado, un Cristo sufriente, y lleno de dolor mientras que en el estadio, el ídolo se convierte en un jugador pícaro y aguerrido. Alejandro “Manguera” Villanueva, conocido así debido a su gran estatura.

Las proporciones míticas de su estatura y su destacada trayectoria hicieron que rápidamente su figura se convirtiera en una leyenda del fútbol criollo en los años treinta. Inició su carrera en el club Alianza Lima y años más tarde fue convocado a la selección nacional.

Sus orígenes humildes -creció y vivió en el callejón de Malambo en el Rímac- aunados a su destreza en la cancha hicieron que llegue rápidamente al corazón del pueblo.

Podemos ver en este personaje cierta identificación por parte de los personajes. Alejandro Villanueva es un ídolo mortal y real que es pobre, negro y vive en el Rímac. Pero su celebración no es solemne como en la procesión, sino todo lo contrario, está cargada de un espíritu alegre y frenético que sustituye los cantos fúnebres por gestos y palabras desaforadas ante la emoción de cada jugada. Veamos cómo la narración superpone ambos espacios y los resignifica:

¡Cuántas veces había tenido que agarrarse al vecino para no caer en la escalinata, sobre la cabeza de los demás! Sobre todo cuando su equipo se hallaba en la zona de gol adversaria. ¡Qué emoción, compadre! Gritaba como loco, hasta quedarse ronco. Silbaba al arquero, lo insultaba ruidosamente, haciendo bocina con la boca. Y cuando el negro Villanueva avanzaba por los palos como una saeta y disparaba un cañonazo, de esos que ni Jesucristo podría parar, volvía a gritar alborozado. No cabía en el estadio. Era el ala izquierda y la derecha. Arremetía en la defensa. Paraba bolas

asesinas con su arquero. Era el equipo completo. Árbitro y muchedumbre. El estadio entero que reventaba de amor por un negro en calzoncillos que corría como loco detrás de una esfera de cuero. Detrás de un milagro. (Eielson 1988: 23)

El negro Villanueva es incluso mayor a Jesucristo, su destreza con la pelota es inmensurable, excede los límites del estadio y llena de alegría a hinchas como Pedro. En uno y otro espacio, los sujetos se identifican tanto en la falta como en la alegría, pues ambos espacios involucran a lo popular y le dan vida.

Pero el estadio es además un campo de batalla. El lugar en el cual el enfrentamiento entre los equipos es también un enfrentamiento entre los grupos sociales. Así un gol se convierte en un milagro. Ganar en la cancha es también una victoria afuera.

-¡Agárrala huevón! ¡Agárrala concha e' tu madre! –gritó con toda su alma, y se lanzó al suelo con los brazos estirados, aterrizó sobre la yerba emitiendo un gemido y la bola rodó suavemente impulsada por la punta de sus dedos, hacia el corner, el tiro fue desviado por la defensa y Pedro respiró nuevamente, con la camisa empapada, la garganta seca y unas ganas bestiales de meterles un gol a esos cojudos, un gol solamente. Señor, pero como Dios manda, ¿qué se creían, que porque eran *blanquitos* lo iban a joder toda la vida?, ya iban a ver quién era él, con las ganas que les tenía, mariconcitos de mierda, a todos se los *cacharía*, les sacaría la mugre, ni que fueran los dueños del mundo, puta e' su madre, bastante lo habían jodido ya ¿y qué? hasta en el fútbol querían ganarle ¡qué tal raza! ya ni pescado había por culpa de ellos, y la pobre María y su hermano ¿cómo iban a hacer? ¡desgraciados! (Eielson 1988: 24)

Un segundo aspecto a considerar de la analogía procesión-fútbol es la representación homoerótica en dos contextos censuradores. Volviendo a la escena del recuerdo del estadio en plena procesión, Pedro se siente aprisionado entre la multitud, pero de pronto, junto a él siente un cuerpo anónimo que gentilmente se estrecha al suyo y sin oponer resistencia, entre la estupefacción y el placer, se produce un encuentro sexual entre ambos.

De pronto, bajo el vestido ligero, Pedro sintió los movimientos de un cuerpo joven delante del suyo. No tuvo tiempo para pensar en nada. El estadio entero, la pelota, el árbitro, el equipo adversario y hasta el mismo ansiado gol, habían desaparecido al contacto de ese cuerpo tibio y palpitante. Estrechó los brazos entorno a él y su miembro endurecido penetró entre las redondas nalgas, sin encontrar resistencia. El pescador permaneció inmóvil, como si no creyera sus sentidos, como si toda la vida hubiera esperado ese momento. No le importaba nada ahora. El sufrimiento, la fatiga, el

cansancio, las preocupaciones, habían desaparecido como por encanto. El vaivén general, los acordes de la Marcha Fúnebre, facilitaban sus movimientos. Pedro gozaba como nunca en su vida. El transporte de su alma, unido a ese cuerpo sin rostro, sin sexo, sin amor, eran el placer total, no identificado, perfecto. Se abandonó al éxtasis, pegado a ese cuerpo caliente y anónimo. (Eielson 1988: 25)

Mediante este encuentro, Pedro muestra una sexualidad diferente entorno a la idea conservadora que se tiene en sociedad del amor. Aquí mediante el goce y el placer de un cuerpo desconocido, anónimo al que parece ni siquiera verle el rostro, se está reivindicando el sexo en la dignidad del deseo y el placer sexual más allá del amor en un espacio completamente censor como lo es la religión. Sobre todo si se trata de la sexualidad, la cual solo es concebida dentro de los márgenes del matrimonio y para propósitos reproductores.

Pedro, en conjugación con los movimientos de la procesión, se abandona al ritmo de su cuerpo en un ritual que rescata la armonía del placer junto a ese otro cuerpo 'sin sexo', recuperando así la legitimidad del goce del propio cuerpo.

Sin embargo, el encuentro es bruscamente interrumpido ante la indignación de los fieles y la ira del Señor de los Milagros, quien ha dirigido su mirada en expresión furiosa hacia Pedro:

Al voltear una esquina, la música y la nave incandescente se detuvieron de golpe. Los tambores de la Marcha Fúnebre cesaron. La grandiosa maquinaria se dio vuelta hacia Pedro y tocó tierra, como una embarcación encallada. Las capas de los hermanos se encresparon en una gran ola violeta que se propagó por toda la plaza y murió en completo silencio. El rostro del Señor temblaba de santa furia. Sobre su piel ocre y brillante, salpicada de sangre, bajo su cabellera morena, sus ojos cerrados parecían ahora espantosamente abiertos, como dos rayos mortales. Y por encima de él y de la aureola de fuego que lo circundaba, sobre su corona de espinas, más cruel y dolorosa que nunca, el mismo cielo comenzó a cubrirse de oscuros nubarrones. La multitud se arrodilló ante la nave encendida e inclinó la cabeza. Sólo Pedro osó mirar la divinidad en los ojos.

-¡Señor, te lo juro! – murmuró-, no es culpa mía! ¡Yo no he hecho nada malo! ¡Te lo juro! ¡Te lo juro! (Eielson 1988: 26)

La procesión ha mostrado su lado más conservador al voltear y mirar a Pedro de esa manera tan incisiva. Mediante este encuentro sexual, Pedro ha profanado el núcleo de la tradición y ha introducido el elemento destabilizador del orden rígido en el sistema. De ahí la furia

expresada en el rostro de Cristo y el cambio casi tenebroso en el cielo y sus nubarrones grises. A pesar del goce y de la liberación del sufrimiento de Pedro a través del cuerpo, el mandato conservador está profundamente interiorizado. El poder lo controla a tal punto que él mismo luego no puedo seguir disfrutando su goce, sino que al interpelarlo la autoridad, él mismo desconoce haber cometido dicho acto e implora el perdón. La desviación que crea el mandato, transforma el goce en culpa, devolviendo nuevamente a Pedro a sus ataduras, como un sujeto que no es capaz de gozar en sociedad.

En el apartado fechado bajo el 22 de agosto de 1980, el autor-narrador afirma lo siguiente:

La mixtificación de los ritos de la fertilidad y su ocultamiento en el seno de la religión cristiana, tiene su origen en el Antiguo Testamento. Para la moral judía el arcaico culto fálico. . . era considerado peligroso agente de delirio colectivo, perturbador de la eficacia laboral. En ninguna otra religión – como cualquier estudioso de antropología o de historia de las religiones lo puede atestiguar- el desperdicio de la energía y la libido han sido reprimidos con tan implacable furor. . . El erotismo –forma superior de la sexualidad, arte de amar, rito y ceremonia, consagración del cuerpo- era objeto de ignominia. Que un pescador de la antigua América, o su descendiente, restablezca hoy la ritualidad erótica en una celebración religiosa, no tiene nada de nuevo ni de sacrílego. (Eielson 1988: 28)

La reivindicación y la recuperación del goce del cuerpo son claras. El “autor-narrador” en este apartado, refuerza la posición de Pedro dentro de la novela y la reivindica no sin delimitar los límites a los que se enfrenta. Pedro ha experimentado el goce desde un lugar que él mismo crea, en el núcleo mismo del conservadurismo criollo y desde un centro de poder como lo es la religión. Y por tanto, su goce no puede ser sino momentáneo y posteriormente aplacado por el mismo sistema, exponiéndolo como una “parte sin parte” del sistema. Es decir, un sujeto que se ha desviado de la norma y que no puede disfrutar de sí mismo a través de su cuerpo, porque este no le pertenece, está regulado.

Es debido a ello que el pescador muestra, mediante la represión final de los hermanos de la procesión y de la mirada de Cristo en la cruz, su verdadera sujeción como sujeto subalterno en la súplica por un perdón. El apartado profundiza, además, en cómo esta escena no es nueva ni aislada, sino por el contrario su origen asciende hasta las culturas más antiguas. Y en segundo plano, cómo de entre todas ellas, la religión cristiana fue y sigue siendo la más

censuradora con respecto al erotismo del cuerpo alegando que dispone al “delirio colectivo” o “perturba la eficacia laboral” para restringir y limitar la acción de los sujetos.

El conflicto del mar sigue latente mientras los pescadores esperan hambrientos la resolución milagrosa de aquella escasez marina que tanto los agobia. Finalmente todos se han congregado en la plaza para el esperado milagro. Ezequiel Martínez, ha desaparecido y nadie sabe su paradero. José lo busca incesantemente entre el ‘océano violeta’ de los pescadores malolientes y sucios, de los ancianos enfermos, de las mujeres embarazadas y de los niños cubiertos de manchas rojas por la peste. Un gran olor a pescado se concentra en la plaza. A su alrededor, la policía los ha rodeado por todos los ángulos posibles garantizando que nadie vaya a escapar. El aire es tenso y el ambiente frágil, José no hace sino presagiar una matanza.

Mientras tanto la tribuna seguía vacía y la multitud comenzaba a ponerse nerviosa. El sol casi se había ocultado y el olor a suciedad y pescado muerto exhalado por la ropa de los pescadores, se había hecho más fuerte. José no pudo creer a sus ojos cuando toda esa pobre ropa, hasta hacía poco completamente grisácea, se le apareció teñida de color violeta. Y cada uno de los pescadores, con mujeres e hijos, enarbolada un pañuelo, un botón, una flor del mismo color. (Eielson 1988: 93)

Esta aparente alucinación de José, nos remite nuevamente a la identificación del color morado y sus tonalidades con el sufrimiento, tal y cómo simboliza el hábito del Señor de los Milagros. En esta escena funciona como signo de esa multitud congregada en la angustia, pero también como señal de la desaparición de Ezequiel Martínez. “¿Por qué Ezequiel no aparece todavía?” se pregunta José. Alguien cercano a las tribunas gritó que lo habían arrestado y entonces José sintió una profunda angustia

¿Cómo podría quedarse allí ahora, tranquilamente, mientras quizás torturan a Ezequiel? Lo imaginó chorreando sangre, con la cabeza inclinada sobre el pecho, las manos y los pies horriblemente magullados, pero sin ceder un solo palmo a sus verdugos. José hubiera querido gritar, maldecir a sus opresores, pero no le era posible. (Eielson 1988: 93)

José parece ser el único en ese gran tumulto que se da cuenta de lo sucedido. Y uno de los pocos que se impacientan por no poder hacer nada por Ezequiel, pues muy probablemente este haya sido ‘silenciado’ por órdenes del Ministro en afán de no hacer más grande el hoyo del problema. Levantarse no es una alternativa. El miedo y la impotencia son más grandes

que el pescador: “Se miró las manos, con las palmas duras y los dedos nudosos, y las sintió más impotentes que nunca.” (Eielson 1988: 93).

Todo empezó a colapsar cuando la desaparición de Ezequiel se extendió. De pronto todos se ponen muy nerviosos al comprobar que estaban acorralados por militares y policías “armados hasta los dientes”.

Mientras tanto, los pescadores habían perdido la paciencia y lanzaban amenazas e insultos. Parecían decididos a todo. No se moverían de allí hasta que no vieran a Ezequiel en la tribuna. O sea que no saldrían vivos de la plaza ¿Era acaso la primera vez que eso sucedía? De quién sabe cuántas matanzas había oído hablar. La historia de su país estaba llena de eso. (Eielson 1988: 94)

La acción parece progresar. Los pescadores han alzado su voz tras haber empezado protestando en silencio tan solo con pancartas. Pero ante el éxtasis de la plaza, finalmente los parlantes de la tribuna se encienden y aparece un hombrecillo vestido de negro que anuncia al Ministro. Este se aproxima al estrado y con un gesto munífico, dirige unas palabras al público. Los pescadores quedado mudos como por arte de magia ante su avasalladora presencia. “Nadie atinó a preguntar por Ezequiel” y entonces el Ministro se dispone a hablar del acuerdo al que ha llegado con su dirigente.

Su discurso es espiralado e hilarante. No repara en galanteos y apunta siempre a la conquista del público tratando de empatizar con el grave problema que los aqueja. “¿Cómo no comprender, entonces, las serias dificultades de los trabajadores del océano, debidas a la escasez de la fauna marina?” Si él mismo se define como “buen costeño, limeño y chorrillano, siempre, desde niño, he amado el mar y todo lo que con él se relaciona” (Eielson 1988: 93-94). El Ministro es inteligente y sabe que debe llegar al corazón de los pescadores para poder persuadirlos. Una vez establecido este vínculo con ellos, tratará de hacerles ver qué él mismo está allí para ayudarlos y que es necesaria su cooperación para lograr el fin deseado. “Pero no se trata de hacer un fácil mea culpa y postergar la solución del problema ¡No señor! Estamos aquí para resolverlo. Y por eso os pido vuestra ayuda.” (Eielson 1988: 96)

Si volvemos a la escena en la residencia ministerial, recordaremos que el Ministro utiliza la misma herramienta de cooperación, solo que en aquél caso, lo que se pedía de los pescadores era su paciencia, su pasividad para contribuir con la solución. Ahora, el escenario ha cambiado y se pide activamente su participación para construir un escenario fantasmático.

El ideal de que juntos, gobierno y pueblo, movidos a la acción logren el bien para su comunidad. Nuevamente, se establece un segundo vínculo con los interlocutores, un enlace que hace sentir a los pescadores como integrantes de un proyecto nacional.

El aspecto formal –performativo- del mandato necesita el soporte de un escenario fantasma que lo invista de algún valor supremo en el nivel del goce. Aquello le otorga una dimensión positiva al aspecto negativo o formal del mandato simbólico que implica de por sí someter a los pescadores a algo que no desean. Pero el velo que proporciona el mandato es crucial para obtener la obediencia del pueblo. El fantasma establece un vínculo en la medida en que, siguiendo la teoría psicoanalítica, todos somos ‘sujetos castrados’ y estamos siempre buscando un objeto del deseo que cure o domestique esta castración.

En ese sentido, el escenario fantasma al investirse de la dimensión positiva, genera un apego en la medida en que crea un vínculo libidinal entre el estado y el pueblo, el de contribuir a un “bien nacional”.

Sin embargo, la ansiada resolución dictamina el abandono del mar peruano debido a que presuntas evaluaciones científicas han determinado que las condiciones de vida de la fauna marina no valen lo suficiente para invertir grandes capitales ya que su remuneración no compensaría la inversión. Y es por ello que el Ministerio de Pesca ha tenido la brillante idea de elaborar un proyecto de ley “para dotar a la región amazónica de los equipos y estructuras socioeconómicos necesarios para una conveniente explotación de su fauna fluvial” (Eielson 1988: 97).

Lejos de solucionar el problema, el Estado ha decidido evadir el problema del mar, apoyándose en un discurso de poder como es la ciencia para desplazar a los pescadores hacia la explotación de los ríos de la Amazonía. No existe la solución ni tampoco el milagro, pero aquellos pescadores no lo saben y tras el impacto del anuncio, se trata de

integrar el discurso, dándole un giro que pretende incitar a los pescadores a ser los pioneros de esta empresa:

Como ustedes bien saben, nuestro Amazonas no sólo es el río más ancho y caudaloso del mundo, sino que, lógicamente, posee la fauna acuática más rica del planeta. Fauna que, hasta la fecha, no ha sido explotada, pues los indígenas –hoy diezmados por las enfermedades tropicales- siendo más bien cazadores, apenas han tocado tan ingente patrimonio. Pues bien, señores míos, ¿quiénes mejor que ustedes para realizar semejante, hermosa, y provechosa tarea? Sabemos muy bien las diferencias existentes entre la pesca marina y la pesca fluvial. Nos damos perfectamente cuenta que será necesario un periodo de adaptación de parte vuestra. Pero es solamente esto lo que el Gobierno les pide: un pequeño sacrificio, en aras del mejoramiento de vuestras condiciones de vida, del porvenir de vuestros hijos y, sobre todo, del progreso de nuestra patria. (Eielson 1988: 97)

Nuevamente vemos reproducido en la figura del ministro, las cualidades de un enunciador como agente del poder: dotado de la sabiduría de la ciencia, del discurso político además de cualidades empáticas con su prójimo de las cuales sería muy difícil dudar. Finalmente, el poder logra su objetivo. Al finalizar el mitin, el público está anonadado, todos parecen estar absortos por la figura del ministro quien acaba de retirarse y tampoco parecen comprender la magnitud de lo ocurrido. De entre toda esa festiva masa popular en la plaza, José es el único que no está satisfecho.

De inmediato, la muchedumbre estalló en un bullicioso alborozo. Las mujeres casi lloraban de la emoción y lanzaban vivas al Ministro. Los hombres hacían acalorados comentarios en alta voz. A su alrededor la gente sonreía por primera vez. José nunca la había visto tan contenta. Los niños jugaban entre las polleras de sus madres y se les veía felices, como contagiados por la atmósfera general. Nadie atinaba a moverse de allí, abandonar la plaza, que ahora se había convertido en una fiesta. ¿No era este el tan ansiado milagro? Y en lugar del Señor de los Milagros y de Ezequiel Martínez ¿no era el Ministro el verdadero señor de los milagros? Sin embargo, José no hacía caso a los pescadores que se acercaban a él y lo abrazaban, como si de pronto todos se hubieran sacado la lotería. (Eielson 1988: 97-98)

Absolutamente nadie en la plaza ha llegado a cuestionar a la autoridad, tan solo han acatado el mandato del poder como si fuera la mejor alternativa. Algunos por primera vez sonríen sintiendo la primera felicidad, llegando a atribuirle al ministro las cualidades milagrosas de recomponer sus vidas. “En pocas palabras, la gente parece estar dispuesta a aceptar

cualquier cosa en la medida en que perciba que el mensaje es transmitido por una fuente investida de autoridad.” (Stavrakakis 2010:198-199).

Como puede verse, los pescadores no reparan en absoluto en el contenido del mensaje, pues no parecen percibir que habría algo que cuestionar detrás de él y esto se da gracias a que el mensaje proviene del Ministro. Es debido a la investidura de su figura como agente de saber que los pescadores no dudan, pues reconocen una superioridad sobre ellos, o eso es lo que el sistema les ha hecho creer. Todo ello no sería así de no existir un escenario fantasma. Abandonados por entero al ministro, motivados ciegamente por una creencia, confían su subjetividad al poder, y este solamente ha reacomodado las piezas del tablero para construir una apariencia.

Ante este escenario es necesario preguntarse: ¿Por qué se olvida tan pronto la desaparición de Ezequiel? ¿Por qué nadie reclama ante el abandono de sus hogares ni se preguntan por qué no hay unión colectiva? Solo José resiente aquella felicidad pero tampoco entiende bien por qué.

Para lograr el funcionamiento de un todo colectivo es necesario vencer dos barreras, según explica Stavrakakis. La primera es aquella que conduce a la expresión del disenso y la segunda es irrumpir en la desobediencia. De estas dos, José parece aproximarse a la frontera de la primera, en tanto que disiente frente a la actitud de los demás y sospecha que algo no está bien. Es el único que reflexiona cuando por fin el barullo se ha dispersado.

¿Cómo haría para separarse del mar? ¿Y cómo harían los demás? ¿Se daban cuenta de lo que eso significaba? ¿Habían comprendido que, de la noche a la mañana, no se podía abandonar una cantidad de cosas, sentimientos, costumbres, sabores, luces, colores, y todo lo que el océano y solo el océano sabía darles? ¿Por qué el Ministro no había dicho nada de la enfermedad marina? ¿Por qué trataban siempre de ocultar su existencia, en lugar de debelarla? Todo eso era extraño. No lo convencía en absoluto. ¿Y Ezequiel Martínez? ¿Por qué los pescadores ni siquiera habían preguntado por él? ¿Y él mismo, acaso, había levantado la voz, reclamando su presencia? (Eielson 1988: 98)

Sin embargo, José también terminará marchándose ‘como si no hubiera visto ni escuchado nada’. Es central preguntarnos por qué José disiente pero no actúa. En gran medida, una posible respuesta se vincula a la internalización de su posición subalterna en la medida en que se sabe “fuera de juego” y en que piensa que su voz será opacada tal y como lo fue

Ezequiel Martínez. José aunque un poco distinto a los demás pescadores, no parece estar decidido a la acción ya que también él mismo no sabe qué hacer. Esta desazón es explicable si reparamos en que la operación ideológica no se limita al nivel cognitivo: estructura nuestra realidad y nuestra actuación dentro ella. Tomar en cuenta el goce prometido o (parcialmente) experimentado en esa actividad puede proporcionar ayuda decisiva para explicar nuestra adhesión (aun la que guarda distancia irónica) a construcciones simbólicas (ideales, racionalizaciones y elementos similares) que claramente nos inhabilitan y esclavizan'. (Stavrakakis 2010: 209)

La instancia de los pescadores surge en la novela como una historia que no solo pretende visibilizar la situación de estos personajes en contacto con las estructuras de poder que rigen la nación y sus vidas propiamente, sino también porque la novela reflexiona profundamente acerca del estado fragmentario al que se dirige la cultura popular en el país.

Sin duda, podemos ver esta evolución hasta el quiebre final en el discurso político o el mitin en la plaza. Al inicio era evidente cómo José no concibe la vida sin pensar en el grupo con el que lo sostiene y con el cual se identifica en el oficio pero también en la falta y cómo este sujeto reafirma en lo simbólico su posición en la procesión y con los elementos de la naturaleza como el mar, la arena, los peces, que prueban un vínculo genuino hacia ella. Posteriormente, veremos cómo aquella pureza se verá manchada en el contacto con la metrópoli.

Pedro es quien da cuenta del desorden de “la nueva ciudad” y cómo esta y su modernidad resquebraja al sujeto. Lo colectivo y lo mítico comienza a extinguirse mientras que de la masa popular surge el individuo. Sin embargo, tendrá que enfrentarse a las duras condiciones que le impone la gran metrópoli no sin caer en sus vicios, como ocurre con el proxenetismo al que lo fuerza en parte el gringo Charlie y que culmina con su misteriosa muerte en el mar. Pedro es el germen del individuo moderno que empieza a explorar su subjetividad fuera de los límites de la Lima antigua y tradicional, visibilizando un goce “otro” aunque su camino se vea frustrado.

De esta manera, ante la desgarradora escena final en la plaza, José se encuentra solo entre el mar de gente que lo circunda, mostrando cómo el pueblo sigue engañado por el poder y

cómo este siempre triunfa sobre ellos. Al verse imposibilitado se marcha como si no hubiera ocurrido nada pensando en Pedro y en la verdad que oculta el velo de su muerte. Es José quien continuará su camino junto a María Magdalena en esta ciudad “sin garantías”.



Capítulo 3: Estrategias femeninas: Repetir es combatir. Lady Ciclotrón y el striptease

El triángulo violeta tuvo su primer encuentro con María Magdalena al voltear una esquina de la Alameda de los Descalzos. Había esperado largo rato a Roberto hasta que el hambre y el cansancio la obligaron a cruzar el río guiada por el sonido de la música. Allí descubrió el miserable sótano del “California”, el cabaret en el que perpetuaría el desnudo de su cuerpo cada noche.

El callejón de Malambo es ahora un recuerdo atrapado en la memoria, mientras que el escenario del cabaret se ha abierto paso para la aparición de Lady Ciclotrón. La muerte de su madre y la huida de Roberto a Europa son los móviles más decisivos de esta metamorfosis. María Magdalena es ahora una deidad nocturna del espectáculo, en gran medida debido a su habilidad artística pero también porque ha sabido aprovecharse de sus ataduras y estereotipos sociales.

En este último capítulo me concentraré en delimitar la transformación de María Magdalena en Lady Ciclotrón dentro del espectáculo del striptease y cómo este funciona como vehículo de subjetivación para el personaje. Una válvula de escape de su subalternidad.

La complejidad de su historia reside en la multiplicidad de los recuadros narrativos en los que se describe el espectáculo. El lector accede a ella a través de su atuendo ceremonial violeta, distribuido en siete partes o estancias:

Lady Ciclotrón adoraba el color violeta. Color suntuoso de la penitencia. De la mortificación. Color maldito entre sus compañeros de oficio. Para la santa limeña, en cambio, había sustituido al glande rosado de Pedro, a la voz pausada de Roberto. El divino violeta la penetraba sin ruido ni dolor. Huellas patentes del éxtasis le quedaban todavía sobre los párpados y las uñas pintadas. Pero, si el mensaje nocturno de Lady Ciclotrón era oscuro y difícil como un orgasmo o como una entera procesión religiosa, el atuendo ceremonial era más que sucinto. Helo aquí distribuido en orden de importancia. (Eielson 1988: 11).

Como se ha visto ya, el color violeta no es gratuito para esta cara del personaje. Por un lado, nos remonta a la mortificación y al sufrimiento a los que se adscribe María Magdalena en la infancia del Rímac y de otro, rememora la procesión del Señor de los Milagros¹⁸. Es

¹⁸ Al respecto de la identidad(es) del personaje Sergio Ramírez Franco ha señalado lo siguiente: Cuando leí por primera vez “Primera Muerte de María”, yo entendí que María y María Magdalena Pacheco

de esta manera que en cada estancia del desnudo un episodio doloroso se incrusta en el disfraz, abriendo un recuerdo del pasado y actualizando en el presente de la narración, el sufrimiento que une a ambas identidades. De ahí que, entender el atuendo ceremonial no es tarea fácil debido a las múltiples dimensiones que este trae consigo.

Este traje debe leerse como un disfraz del cuerpo con dos funciones elementales para Lady Ciclotrón. Por un lado, es un adorno para posicionar a la bailarina como la estrella del espectáculo, un objeto precioso frente a su público. Mientras que del otro, es un escondite para el dolor adscrito al pasado.

Las siete partes fundamentales del disfraz ayudan a seguir el rastro del personaje y entender el orden de importancia de cada una de ellas al interior del espectáculo. La narración es enfática en este punto ya que, es en ese orden en el que se desarrollará la trama de la novela: los guantes, la estola de plumas de avestruz, el traje de satén violeta, los zapatos, las medias, el sostén senos y el triángulo violeta.

Una primera aproximación hacia estos elementos puede definirse a través del canónico ensayo de Roland Barthes, "Strip-tease". En él comenta el papel que juegan los adornos para disfrazar el cuerpo de la bailarina:

Los accesorios clásicos del music-hall, movilizados sin excepción ninguna, alejan, también ellos, el cuerpo desconocido: pieles, abanicos, guantes, plumas, medias en rejillas, en una palabra, toda la sección de adornos, contribuyen constantemente a reingresar el cuerpo vivo a la categoría de los objetos lujosos que rodean al hombre con un mágico decorado. Con plumas o con guantes, la mujer se muestra como elemento cristalizado del music-hall. (Barthes 1981: 151)

(Lady Ciclotrón) eran el mismo personaje. Ahora, pienso que se trata de un proceso de desmultiplicación; es decir, un solo actante encarnado en más de un actor (Greimas: 1979). El mero hecho de que el texto no distinga con nitidez entre ambas, confirma un intento inusual de caracterización. Corresponde, desde luego, al lector unificar los semas y otorgar peso y destino a esas entidades merced a una proyección de desarrollo sentimental que conlleva una ética del desempeño y diversos grados de empatía. (Ramírez Franco 2000: 34).

Es a esta misma perspectiva a la cual me atengo, para no interrumpir ni separar el uso indiferenciado que se hace de los nombres del personaje.

En ese sentido, los mismos elementos contribuyen al distanciamiento del cuerpo objetivado de la bailarina produciendo una exotización del mismo, a la vez que media entre el espectador y ella una imagen fabulada.

Si antes ya, María Magdalena era percibida como exótica y hechicera por su apariencia afrodescendiente, ahora, cubierta de plumas, brillos metálicos y maquillaje, sin duda aquel exotismo se exagera. La idea del adorno confunde al cuerpo en una “ceremonia fabulosa”, logrando fijar la atención del público en cada uno de los elementos de la vestimenta y alejando al cuerpo subyacente. Esto contribuye principalmente a la erotización de los espectadores. Al retener su atención, ellos quedan sujetos al movimiento de la bailarina en el cual su cuerpo es la única herramienta de control.

Todo ello se da en una relación extremadamente íntima que construye con el público a quien debe convencer de su valor como objeto precioso. Para ello, son esenciales dos elementos preliminares del atuendo: los guantes y la estola de plumas de avestruz.

El primero es el punto de partida de la performance, un aliciente que contiene la promesa de algo más:

La multitud rugió enfurecida cuando Lady Ciclotrón, con gesto munífico, lanzó sus guantes al público. Cáscara suavísima de sus brazos morenos, ella los blandía por encima de su cabeza, como un puñado de flores frescas. Quitándoselos lentamente y arrojándolos muy lejos, repentinamente marchitos. Nadie sabría nunca lo que sus manos escondían bajo esos guantes. Ni siquiera cuando las mismas, desnudas, con las palmas encarnadas, mostraban- como una dolorosa escritura- las cicatrices de su pobre infancia. (Eielson 1988: 13-14)

Los guantes son una corteza que se remueve lentamente para mostrar lo que se oculta bajo ellos: las marcas de una infancia dolorosa. Sin embargo, estos episodios inscritos en el cuerpo se develan solo ante el lector. Lady no deja de mostrarse generosa con el público al exagerar sus movimientos y despertar en él una furiosa animalidad. Para poder continuar con el espectáculo es necesario un adecuado balance de las emociones. En ese mismo sentido, el segundo elemento, la estola de plumas, le permite desplazarse sobre el escenario sin abandonar el espacio que está reservado para el descargo de su sufrimiento: “Pero, sobre todo, gracias a su interminable estola de plumas de avestruz, que la envolvía y la

acariciaba sin cesar, la pobre negra podía llorar delante de todos, sin que nadie se diera cuenta. María Magdalena Pacheco danzaba su propio llanto”(Eielson 1988: 21).

El arte de este espectáculo reside no solo en el adorno sino además en la verosimilitud que pueda transmitir la bailarina para empatizar con su exigente audiencia. De por sí, quien va a un cabaret o a un “night-club” espera presenciar la revelación sexual de una mujer. En ese sentido, la revelación sexual no implica un ocultamiento sino más bien mostrarse pero en la configuración de una imagen efímera y erótica tan irreal como la de cualquier personaje ficcional. Es decir, el espectador sabe que lo ve que es una construcción falsa, pero decide no creer en ello y entregarse a la fantasía¹⁹. Es debido a ello que es clave recordar la contradicción fundacional que señala Barthes respecto del striptease, la cual paradójicamente implica, a través de la cobertura del cuerpo, una desnudez:

El striptease- al menos el striptease parisiense- está fundado en una contradicción: desexualiza a la mujer en el mismo momento en que la desnuda. Podríamos decir por lo tanto, que se trata en cierto sentido, de un espectáculo del miedo o más bien del “Me das miedo” como si el erotismo dejara en el ambiente una especie de delicioso terror, como si fuera suficiente anunciar los signos rituales del erotismo para provocar, a la vez, la idea de sexo y su conjuración. (Barthes 1981: 150)

Para efectos del espectáculo, el erotismo se sostiene mientras haya algo más que revelar. La idea que se muestra como implícita, precisamente recae en la contradicción de su no realización. La performance de una stripper juega con la provocación, pues de otro modo no podría haber entre la “performer” y el público un estímulo, aunque este sea, en sí mismo, una promesa fantasma.

De cerca, la stripper deja de ser un suceso estrictamente visual. Menos distancia significa mayor intimidad, e intimidad es lo menos de lo que este show está compuesto. La intimidad es destructora de la imagen. Representa

¹⁹Las personas entran al cabaret, no en un estado de incredulidad suplicando suspensión (como sí lo hacen cuando se sientan a ver una obra de teatro o una película), sino esperando ver la revelación del ser sexual de una mujer. Pensamos que la performance de la stripper debe ser congruente con sus sentimientos. No pensamos en ella interpretando un rol o usando una máscara. Después de todo, está desnuda- ¿qué puede esconder?-. La premisa absoluta de su performance es la revelación no la mascarada (Scott 1999:66). Al mismo tiempo, lo que vemos es una imagen efímera, una construcción de erotismo tan irreal como intangible como un personaje de película. Sabemos esto pero elegimos no creerlo (Schweitzer 2000: 66, la traducción es mía)

una seria amenaza para la integridad de la imagen. Por lo tanto, a pesar de la proximidad física, la stripper debe mantener una distancia conceptual siempre. Debe crear imágenes tentadoras y aún personajes efímeros. Siempre debe mantenerse fuera de alcance, fuera de lo real. En su nivel más fundamental, desnudarse es un medio teatral. (Schtweizer 2000: 67)

De lo anterior, entonces, se deduce que la fantasía se sostiene mientras la bailarina se mantenga en su lugar, es decir, el escenario. Fuera de él, cualquier parecido con la realidad es rechazado por el espectador, quien goza en su calidad de “voyeurista”. Al parecer entonces, la stripper estaría compuesta no tanto por ella misma sino por lo que puede llegar a proyectar en la mente y el imaginario de su público mediante la ilusión, adaptándose a las necesidades del mismo. De ahí, la existencia de sus infinitos roles de representación y su capacidad de ajuste entre las múltiples identidades que una bailarina pueda adoptar. Es de tal manera que Lady Ciclotrón debe satisfacer la demanda.

Sin embargo, es necesario plantear la siguiente pregunta: ¿por qué alguien pagaría por algo que sabe que finalmente no obtendrá? Una posible respuesta reside en la necesidad de sentirse controlador y poderoso frente al otro. El público, al estar habilitado para comprar un servicio, a su vez también ejerce un mecanismo de control sobre aquello por lo que paga, como en toda transacción económica. En este caso, el hombre se siente poderoso porque la stripper baila para él, alimentando el goce masculino de mantener la situación en sus manos.

Sin duda nos encontramos dentro de una red de mercado, en la cual está inserto un público bastante particular, que construye relaciones de poder jerarquizantes. Como hemos visto hasta el momento, el público no se comporta racionalmente. Todo lo contrario, el cabaret es el espacio que se les ofrece para liberar sus pulsiones, el lugar en el que se conceden ciertas licencias gracias al pago por el servicio al que acceden. Sin embargo, resulta curiosa, la revelación de un hombre que pague para sentirse fuera de control y lo cierto es que en ello reside una forma de liberación de las ataduras sociales pero en su contraparte, también una forma de dominación.

Otra paradoja inherente: el hombre paga para sentirse fuera de control. Él controla su dominación. Ser capaz de comprar es lo mismo que estar controlado, lo cual se convierte en ser sexualmente deseado (Berger 1973: 144). El hombre se siente poderoso, porque la

stripper está bailando para él. Porque está pagando por la fantasía, la está controlando, por ende, creando la ilusión de que la fantasía es una respuesta para él. (Schweitzer 2000: 69, la traducción es mía)

Siendo así entonces, el cabaret se gesta no solo como un espacio público sino también como un campo de batalla. Un espacio de confrontación entre Lady Ciclotrón y el público que enfrenta los roles de género. De un lado ella se mantiene como un objeto sexualmente deseable pero lejos del alcance de sus espectadores al encontrarse sobre el escenario. La tensión abre una violenta brecha cuando este objeto se muestra y se oculta, no disponible. Aquél juego de ocultamientos y provocaciones recuerda el mecanismo del amor cortés.

Si consideramos a Lady Ciclotrón como una ‘femme fatale’ a la manera en que la propone el cine negro²⁰, bien podría equipararse con la noble Dama cortés. En tal sentido, afirma Žižek: “. . . como la Dama, la femme fatale es una “compañera inhumana”, un Objeto traumático con el cual no hay relación posible, un vacío indiferente imponiendo pruebas insensatas y arbitrarias”(2009: 229-230)

Si bien aquí el público no representa en ningún momento la figura del caballero amante, es posible la comparación en la medida en que los hombres del cabaret tampoco subliman a la bailarina, como se había pensado en la Edad Media; sino, por el contrario, ella “pierde características concretas y es tratada como un ideal abstracto” en primer lugar. (Žižek 2009: 217). Ello mismo corresponde a la relación entre Lady Ciclotrón y el público del cabaret. En un sentido, se le sublima como la mejor estrella de la noche, una “diosa-serpiente”, pero no es posible ignorar el carácter monstruoso que socava aquella última descripción y por la cual,

[...] la dama es el Otro que *no* es una “criatura como nosotros”, es decir, es alguien con quien no hay relación de empatía posible. Esta Otredad traumática es lo que Lacan designa con el término freudiano de *das Ding*, la Cosa –lo Real que “siempre regresa a su lugar”, el núcleo sólido que se resiste a la simbolización. La idealización de la Dama, su elevación a un ideal etéreo y espiritual, debe concebirse por lo tanto como un fenómeno

²⁰ Con ello me refiero a la idea de la mujer peligrosamente seductora.

estrictamente secundario: es una proyección narcisista cuya función es hacer invisible su dimensión traumática. En este preciso y limitado sentido, Lacan concede que “el elemento de la idealización exaltante que es abiertamente buscado en la ideología del amor cortés ha sido ciertamente demostrado; es de un carácter fundamentalmente narcisista”. Privada de toda sustancia real, la Dama funciona como un espejo hacia aquello que el sujeto proyecta de su ideal narcisista. (Žižek 2009: 218-219)

Es así como Lady Ciclotrón es muchas y ninguna a la vez, en tanto que es un núcleo vacío, susceptible de ser llenado con las múltiples identidades y fantasías que el público proyecta para sí y que adopta como respuesta a sus necesidades.

Ello conduciría a detenerse, en los significados profundos de la performance contenidos en el traje y los recuadros a los que accedemos mediante el despojo de estas vestimentas. La dinámica esencial remite, mediante la caída de alguna de las prendas, a la subjetividad del personaje en algún momento de la infancia o la vida en el Rímac, anudado a algún episodio doloroso con alguno los amantes con los que se involucró. De esta manera, el deshacerse de una pieza del traje no solo implicará una purificación de lo doloroso- una purgación- sino un constante enfrentamiento con el público que simboliza, de alguna manera, a Pedro, Roberto y José.

Para el punto en el que se encuentra el espectáculo, el público ha cobrado una participación más activa. La etapa inicial estuvo basada esencialmente en un juego de miradas violentas, que no van más allá de una lujuriosa contemplación y algunos furiosos “rugidos”. Sin embargo, el traje de satén violeta, implicará una confrontación más activa con los espectadores en la que se manifiesta una demanda violenta del objeto femenino.

María Magdalena, en arte Lady Ciclotrón, comenzó a bajar lentamente la cerradura relámpago que le corría a lo largo de la espalda.

Nada tan cerca de su cuerpo y, al mismo tiempo, tan a segunda piel de todos como su traje de satén violeta. Verdadera segunda piel, ésta era el *pasaporte* del primero. Ya que no hay macho borracho, joven o viejo, que no sucumba ante el influjo de una suntuosa criatura. (Eielson 1988: 33)

Pero lo que se muestra no es necesariamente lo que se deja ver. Sino por el contrario, es lo que ha permanecido oculto lo que se está abriendo paso. Me refiero no al cuerpo solamente,

sino a aquel primer traje violeta que tuvo María Magdalena en la infancia: el hábito del Señor de los Milagros con el cual nos sumergimos en la mortificación del pasado infantil, aquél hábito que de niña usaba para curarse de la pulmonía. Al ser así, el sufrimiento reprimido en aquél traje inicial, se ve reformulado en el segundo.

Pero de todas formas, el público siempre está esperando ansiosamente algo de ella, y aquello es el cuerpo que Lady Ciclotrón descubre paulatinamente en un juego de ocultamiento entre el dolor y la sensualidad:

El traje de satén violeta volvió a caer al suelo, definitivamente esta vez, dejando al descubierto su diminuto ombligo, su espalda y sus piernas sudorosas. Lady Ciclotrón dio media vuelta, con la voz de Frank Sinatra en la garganta, el llanto en la pupila. Apoyó el pie derecho en una silla e inclinó la cabellera hacia atrás, con las manos en la nuca: sólo la separaban del éxtasis tres pequeños triángulos violeta, dos en los senos y uno en el pubis. A sus pies, la multitud bramaba como un toro enfurecido. (Eielson 1988: 36).

El público se constituirá a partir de este momento como un enemigo: conformado en su mayoría por hombres de clase media, pescadores y obreros, el cabaret es un simulacro de la sociedad limeña. Como en el Malambo, María f presa fue José, Pedro y Roberto y tuvo que soportar su desprecio, ahora Lady Ciclotrón deberá enfrentarse a aquel público animalizado que se desbarata en insultos y febriles demandas:

Todas las noches, después del *show*, escuchaba susurros oscuros. Promesas de amor. Aventuras románticas. Viajes espléndidos. Todo ello destilado en sus oídos como un dulcísimo, inútil veneno. Puesto que la diosa-serpiente contenía su propio antídoto doloroso: ella sabía muy bien que bajo tan tiernos vocablos, el cazador nocturno escondía un par de testículos repletos y desesperados. ¿Los labios y los ojos inteligentes de Roberto acaso no le habían hecho mil promesas? (Eielson 1988: 33)

La descripción de esta escena abunda en metáforas alusivas a la cacería precisamente para enfatizar la tensión entre la bailarina y el público masculino en el cabaret. Todo en aquel ambiente está cargado de un puro deseo sexual, lo cual rememora, a su vez, la misma desesperación de Roberto por querer apoderarse “hasta de su alma”, en el sentido más sexualizado de la expresión. Al respecto, Dahlia Schweitzer analiza el espacio del cabaret, como una micro-representación de la sociedad y repositorio de los más extraños deseos de la imaginación sexual:

El club de striptease juega un rol importante para el efecto de la performance con sus implicaciones de lo exótico, lo anormal, y lo ilegal. Antagónico a los valores familiares, los estándares de la comunidad y los pilares de la cultura; el club atrae extraños elementos y enérgicos depravados apetitos. Transporta al observador no solo en la fantasía sino además en el mundo de la sombra más allá del cerco (Schweitzer 2000: 66, la traducción es mía)

El cabaret es la colmena en donde las identidades escondidas del hombre de familia burguesa ceden al traje de oficina para mostrar su cara más perversa. Estamos ante un mundo invertido en el que a pesar de la permanencia de algunos prejuicios, el orden social ha sido trasmutado y genera cierto desafuero en el espectador, en ello se justifican las propuestas sexuales que asumen a Lady Ciclotrón no solo como una bailarina de cabaret sino también como una prostituta. Sin embargo, ella se resiste, pero los clientes del “California” no dejan de presionarla pues juzgan que el trabajar allí la convierte en un sujeto de libre acceso, y de escasa moral que justifica su acceso sexual y que consecuentemente, por ello es más deseable²¹.

Pero quizá este desafuero no solo se fundamenta en el deseo sexual culpable sino además, por el hecho de estar siendo dominados por alguien que es considerado un “desviado” social. Nadie pensaría en Lady Ciclotrón como la muchacha honrada que baila de noche para mantenerse. Todo lo contrario, aquella mujer según los estándares sociales tradicionales, bien tendría que haber perdido sus escrúpulos para mostrarse desnuda en un escenario. Pero Lady Ciclotrón permanece allí, incólume ante las lujosas ofertas de aquellos hombres, lo cual les genera cierta frustración, pero mantiene la tensión.

Sin duda alguna, esta violencia se fundamenta a su vez por la transgresión que comete la bailarina. Para María Magdalena, una mulata excluida de la sociedad limeña, el escenario

²¹ Al respecto, sostiene Schweitzer:

Como es de esperarse, el público en general, a menudo asume a las strippers como mujeres de poco carácter, escasa inteligencia y bajos estándares morales. Los clubs de striptease y las mismas strippers están ligadas a lo más visceral de la sociedad, en donde el crimen, las drogas y la prostitución prosperan. El deseo del espectador por alguien designado como un desviado social trae consigo cierta culpabilidad, pero también puede generar una agitación rebelde. La stripper es mala en aquel sentido coloquial que la hace deliciosamente buena. (2000: 66-67)

implica un lugar de aparente poder. Excluida al margen de la gran metrópoli, apenas y puede mantenerse.

Sin embargo, al caer la noche María se convierte en un ídolo de culto, dejando atrás su inocencia y sus harapientas vestiduras. Debe resistir y es por eso que no solo es una bailarina sino también está configurada como una “diosa-serpiente”, un codiciado objeto del deseo que pondrá en jaque a la masculinidad que desea poseerla. Esta inversión de los órdenes sociales- de impotente a empoderada- en la dualidad María Magdalena/ Lady Ciclotrón demuestra a su vez un cambio, ya que no será ella quien anhele el amor de Roberto, o de ningún otro hombre, sino serán los demás quienes la desearán.

Al respecto, podríamos definir a esta “diosa-serpiente” en el rol de mujer seductora. Me refiero a la representación de una mujer que invierte el rol de conquista que le correspondería en teoría al varón pero que en el espacio del cabaret, es la mujer la llamada a seducir a los hombres desde el eje de su escenario. (Huerta-Mercado 2011: 483). Esta inversión del rol es fundamental para definir algo de lo que carecía María Magdalena: una identidad. La agencia que cobra Lady Ciclotrón como dueña y señora del cabaret le permitirá ir desarrollando progresivamente una subjetividad de la cual carecía, a pesar de tener que ganarla constituyéndose como un objeto, paradójicamente.

El traje de satén violeta cayó al suelo y Lady Ciclotrón levantó los pies asqueada, como si los sacara de un odioso pantano. No faltaba nunca quien se lo pidiera a gritos, como un pordiosero pide las migajas de un banquete. Pero el traje, entonces ya no era suyo. Ya no le pertenecía ese trapo inmundo, transido de deseos masculinos. No se vestiría más nunca, aunque nunca se hubiera vestido realmente. Había cubierto su cuerpo, y nada más. (Eielson 1988: 34)

El despojarse de aquel traje, adquiere un sentido diferente al mencionarse que conoció a Roberto en octubre, mes de la procesión. Ello implicaría en el color del traje, un matiz doloroso. De ahí también que, la frustración y el odio hacia él, aunados al acoso del público masculino, imprimen una fuerza mayor al gesto de desprenderse de él. El striptease, visto de esta manera, es una expresión de liberación de las ataduras de un pasado pero también de un presente opresivo, pues Lady Ciclotrón performa lo que Brian McNair definiría como un desnudarse “física y emocionalmente” (1920: 89). No solo se expone el cuerpo sino también el acto revela algo no resuelto en la subjetividad del personaje y que la incomoda.

Precisando esa idea, Octavio Paz define al striptease como “un espectáculo, una ceremonia, un fenómeno fisiológico y psicológico, una operación mecánica, un proceso físico-químico, una experiencia erótica y espiritual. . .” (Paz citado en Ramírez 2000: 63). Definitivamente, el tipo de ceremonia que realiza cada noche Lady Ciclotrón oscila entre los límites de lo sagrado y lo profano. Con ello me refiero a que, dentro del espacio mundano que es el cabaret, se realiza un ritual purificador cada noche, tanto corporal como espiritual. Al deshacerse de aquel “trapo inmundo transido de deseos masculinos”, se nos recuerda que la vestimenta es un signo de la civilización que desde antaño ha sido signo de ostentación. El hecho de desnudarse para deshacerse de ella misma, significa también un rebelarse contra los mandatos de aquella sociedad colonial en la que se encuentra atrapada. El narrador afirma al respecto:

Jamás pudo comprender esas láminas antiguas de ciertas damas limeñas que se vestían completamente, dejando al descubierto tan sólo el ojo derecho. Las llamaban tapadas y su recato y su pudor eran proverbiales, así como su gracia y su belleza. Pero ¿cómo apreciar estas dotes a través del sayo y el mantón? ¿No sería más bien una artimaña para mejor engañar al pobre varón colonial y católico, con un succulento matrimonio? Todas esas damas, antiguas o modernas, le daban rabia. Demasiadas miserias había visto ya bajo esos trajes. No, ella no se vestiría más. (Eielson 1988: 35)

No vestirse significa renunciar a aquellas normas sociales que la mantienen controlada y a su vez, es rechazar el modelo de mujer que desde la colonia se establece con la figura de las tapadas limeñas y que se prolonga hasta la actualidad. Es decir, se distancia de aquellas “damas antiguas o modernas” que fingen ser alguien que verdaderamente no son. De ahí que para Lady Ciclotrón, despojarse de su vestimenta es liberarse de la carga que le imprime la sociedad. Es por ello que en busca de aquella libertad primigenia que le otorga la desnudez, Lady Ciclotrón vuelve hacia el pasado en un momento clave que reivindica su cuerpo en un estado puro y virginal.

La primera vez que se desnudó ante él, Roberto la contempló tendido en la yerba, sin siquiera tocarla. El vestido de niña yacía en el césped. Dibujaba un misterioso drapeado que se confundía con las flores y las plantas del parque, sumido en la oscuridad. Roberto se lo había pedido y ella no pudo contradecir a su deseo. Su pobre cuerpecillo temblaba sobre la yerba húmeda. Sintió en su piel el perfume de un pétalo de rosa. La suave brisa le dilatava los poros y sus pequeños senos saltaban de frío. Pero era completamente feliz, ante los ojos amados. No necesitaba más nada. No

quería más nada. Aparte de esa primera desnudez, ¿qué otra desnudez podría existir? ¿Quién otro sobre la tierra podría mirarla como la había mirado Roberto esa noche? Para la virgen adolescente, todo sería siempre virgen e inmaculado como entonces. En su miserable liturgia de todas las noches, ella no haría sino perpetuar ese purísimo instante. (Eielson 1988: 35-36)

Esta escena a diferencia de los demás recuadros al pasado, no carga ningún matiz doloroso sino parece ser una imagen recurrente en la memoria del personaje al cual se remite desde un presente mundano como recordando un pilar fundamental, su desnudez.

Mientras que Lady Ciclotrón se abstrae mentalmente desde el escenario, del otro lado, la multitud brama como un toro enfurecido. Más se fortalece la subjetivación del personaje, más exigente es la demanda del público. A partir de este momento, dos elementos de la vestimenta: los zapatos y las medias servirán para reivindicar aquel goce del cuerpo en su estado natural y libre, cumpliendo el papel de escudo.

Los zapatos son la primera arma de defensa de la bailarina, funcionan como una “caparazón lujosa” – en palabras de Barthes- que la protegen como una armadura sin abandonar su objetivo principal de entretenimiento. El público se ha vuelto cada vez más feroz y su actitud es desafiante, necesita desaparecer del escenario para poder continuar con el espectáculo.

Verdaderas armas metálicas en su batalla nocturna, los zapatos de taco altísimo servían a Lady Ciclotrón para defender el resto de su cuerpo. Para alejar el hambre y la sed. Para desaparecer- cuando fuera necesario- por sobre la multitud de machos en celo. Para alejarse tranquilamente, sobre un hilo de oro que la transportaría más allá de toda lujuria, de toda miseria, de toda abyección. (Eielson 1988: 73)

La elevación que le proporcionan los tacos, supondrían un mecanismo cuyo objetivo es conducirla hacia un estado de elevación en el que, al enajenarse de la realidad mundana, se produzca una pequeña redención. La narración parece indicar que Lady Ciclotrón entra paulatinamente en un ritual cuyo objetivo es alcanzar un estado de éxtasis mediante su propio cuerpo.

La muchedumbre lanzaba gritos, silbidos, exclamaciones de júbilo. Lady Ciclotrón temblaba. Misteriosas vibraciones irradiaban de su cuerpo, que hacían enloquecer a la concurrencia. Pedro, el macho idolatrado, o aquel que había tomado su lugar, ya no era sino una inútil herramienta. Ya no necesitaba de él. Podía bastarse a sí misma y se mojaba muchísimo entre las

piernas sin necesidad de nadie. Gozaba como una loca. Sólo pensando. Pensando. ¿No lo amaba más entonces? ¡Claro que sí!(Eielson 1988: 73)

Ningún otro elemento más que ella misma es necesario para acceder al goce prometido. Vemos aquí, que Pedro, a quien María amó tanto, es considerado ahora como una “inútil herramienta”. A pesar de seguir enamorada, la bailarina parece ya no ser aquella muchacha ingenua, que espera siempre algo de un hombre, sino por el contrario, Lady Ciclotrón ha descubierto su propio goce a partir de sus fantasías y el baile, en medio de un público que la persigue y acosa²².

En un segundo momento, al goce se superpone al dolor. Lady Ciclotrón recuerda el paseo con Roberto en el Parque de la Reserva, cuando dos amigos de Roberto lanzan un agudo comentario sobre su color de piel. A partir de entonces, por temor a encontrarse a alguien, a partir de ese momento, solo se darán cita en Malambo. En aquellas ocasiones, caminaban largamente, tanto, que María sentía mucho dolor en los pies debido a sus zapatos.

De vez en cuando llegaban hasta la Alameda de los Descalzos, y allí- en un irónico ritual- se los quitaba finalmente y los arrojaba lejos de ella. Nunca le gustaron los zapatos. La primera vez que se los puso, tenía ya siete años y fue una cosa horrible. Su madre tuvo que castigarla para que no se los quitara. Pero no se acostumbró nunca. Quizás por eso no fue prostituta. (Eielson 1988: 74)

María luego no volverá a ver a Roberto, pues este se marcha a Europa y no le escribe más. Esta sucesión de recuerdos dolorosos carga, en retrospectiva - la infancia, el enamoramiento adolescente y su frustración- a los zapatos como un símbolo.

Lady Ciclotrón lanzó los zapatos de taco altísimo como dardos envenenados. Primero uno, hacia el cielo raso lleno de humo. Después el otro, con movimiento del tobillo, hacia la platea enfurecida. Se sentía mejor ahora. Se acarició los pies desnudos. Un delicioso hormigueo le subía por las piernas. No se oía ni una mosca. Ni la respiración de los hombres. Ni silbidos ni insultos. Ya no había nada en torno a ella. Ni reflectores, ni música, ni público. (Eielson 1988: 74)

Al deshacerse de los tacos, logra abrir un espacio en el que el silencio es dueño y así como en el episodio anterior el lector se sitúa frente a una segunda purificación ante la

²²Recordando el concepto teórico de fantasía, ofrecido por Lacan, Žižek afirma: “[...] la fantasía se concibe como una construcción que permite al sujeto llegar a un acuerdo con este núcleo traumático [aludiendo al núcleo traumático que produce el Otro en el sujeto]” (2012: 178-179).

precipitación de la imagen de Roberto acariciándole los pies desnudos, rescatando un goce natural y libre sin la opresión de los zapatos y su impostura, un goce que el mismo Roberto parece enaltecer al acariciarlos.

Le era imposible sofocar la risa cuando Roberto le tocaba los pies. El cosquilleo la asfixiaba; la llenaba de felicidad. Él jugaba con ellos como un niño. En la oscuridad de la Alameda, sólo las estatuas tenían los pies desnudos. Las estatuas y ella. Aunque ella era la única que se reía de sus pies. (Eielson 1988: 74)

Todo esto ocurre tan solo en unos minutos. Acto seguido, las medias de nylon se desprenden de sus piernas para ser lanzadas a la platea también. Así como los pies son ensalzados en la escena anterior, en esta sección lo son las piernas. Se les describe cansadas y endurecidas por las largas caminatas pero a su vez, se rescata su solidez y tersura. Las medias son apenas una coraza externa, una “cáscara” que cubre a lo verdadero que existe bajo ellas. Son ellas, finalmente, las que debajo de esa cubierta sintética le permiten un desplazamiento sobre el escenario y las que, en armonía con el resto de su cuerpo la hacían bailar junto a Roberto y la hacen bailar sobre el escenario.

Y a cada paso que daba, sus piernas –sus magníficas piernas- se transformaban en música, eran la música misma. Durante el baile, Roberto la tomaba por el talle, la miraba a los ojos, le estrechaba la mano sudorosa. Pero sobre todo, sentía sus propias piernas, y las de Roberto. Un vertiginoso remolino de piernas que se juntan, se separan, se vuelven a juntar, se acarician, se palpan, se entrelazan. Roberto apretaba sus fuertes muslos nerviosos contra los suyos. Sentía su calor masculino, su aliento de menta y tabaco rubio, la punta de su rodilla empujando con suavidad el triángulo oscuro de su sexo. ¿Qué cosa eran entonces las medias, sino cadáveres de nylon transparente, el fantasma violeta de sus piernas de carne? (Eielson 1988: 78)

A través del movimiento en el escenario, parece reactualizarse el recuerdo de ambos bailando. Recuerdo en el que el personaje se afianza momentáneamente para luego desprenderse de él al arrojar las medias al aire. Esto lleva a la bailarina al vértice de sus emociones, pero no puede caer en su propio abismo, pues debe mantener el objetivo principal que es erotizar al público y ellos no pueden verla llorar- de otra forma, la fantasía se rompe. Por ello, su destreza artística se antepone a su dolor.

Lady Ciclotrón sonrió entre dientes mientras se quitaba una media, primero, la otra enseguida, batiendo las piernas hacia arriba en un rápido aleteo, como de cisne

manchado. Cada vez que lo hacía, le venían unas terribles ganas de llorar, pero siempre las lágrimas se le congelaban en los ojos. (Eielson 1988: 78-79)

A pesar de que las medias rescatan la destreza de sus piernas en el baile y su capacidad de movimiento la conviertan en la música misma, Lady Ciclotrón no deja de ser un “cisne manchado” que conjuga en su escenario la desgracia y la alegría en un solo ritual. Es decir, a pesar de ser la estrella de la noche, aún mantiene inscrita su desgracia:

Y en cada una de esas lágrimas, convertidas en esferas transparentes, veía toda su infancia, como en un calidoscopio. Aunque nada de lo que allí veía la hacía feliz. Salvo su pobre madre siempre lavando la ropa en el callejón, o cocinando para los blancos, con esa misteriosa sonrisa que le iluminaba el rostro y convertía su pobreza en una fiesta. (Eielson 1988: 79)

La música, a pesar de ser un elemento externo al traje, es central para la performance. Como ya se ha mencionado, María se distancia de lo criollo y desarrolla en su madurez cierta fascinación por la música de Frank Sinatra, la cual escuchaba con devoción. En el cabaret, la canción que se repite sintomáticamente es “Night and day”. El título de este tema no es gratuito ya que alude una vez más a la diferencia racial que hacen los amigos de Roberto sobre su color de piel. Este es un evento traumático para María, pues ella no reconoce ninguna diferencia negativa entre ellos sino hasta que los amigos de Roberto la hacen evidente. Era claro que para la clase social de Roberto, la diferencia racial era un obstáculo. Si tomamos en cuenta que el espectáculo del striptease se realiza cada noche, y que el recuerdo es un evento traumático para María, entonces el trauma rodea al cabaret cada noche.

La letra romántica de esta canción escrita originalmente por Cole Porter, gira en torno a la separación de dos amantes. La voz enunciativa manifiesta un sentimiento nostálgico del amante ausente. Imagen que no puede borrar ni de noche ni de día, casi como una obsesión.

Noche y día, ¿por qué será
que este anhelo por ti me persigue a dondequiera que vaya?
en el rugiente tráfico
En el silencio de mi solitaria habitación
Pienso en ti noche y día.
Noche y día, bajo mi piel
Hay un oh, un ardor hambriento dentro de mi
y su tormento no cederá
hasta que me dejes pasar la vida haciéndote el amor

Día y noche, noche y día
("Night and day", Cole Porter. la traducción es mía)

El retorno y la presencia constante del evento traumático en el Parque de la Reserva como un anhelo del sujeto amado, puede leerse en líneas del psicoanálisis. Hasta el momento, se ha visto que el espectáculo de Lady Ciclotrón se basa en el núcleo esencial de la repetición. En cada una de las estancias se muestra el despojo de una prenda a la cual están atados recuerdos, escenas dolorosas, vivencias infantiles, etc. que son conjurados en su ritual de cada noche-de la misma manera, otros elementos como la vestimenta y la música son repetitivos también-. Parecería entonces, que la repetición está ligada a algo que no ha sido superado, que no puede ser controlado por el sujeto y que interrumpe y molesta al personaje. Aquello puede definirse psicoanalíticamente como "pulsión de muerte". Bajo este concepto se entiende lo siguiente:

Ha de ser más bien un estado antiguo, inicial, que lo vivo abandonó una vez y al que aspira a regresar por todos los rodeos de la evolución. Si nos es lícito admitir como experiencia sin excepciones que todo lo vivo, muere, regresa a lo inorgánico, por razones *internas*, no podemos decir otra cosa que esto: *La meta de toda vida es la muerte; y, retrospectivamente: Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo.* (Freud 1920: 38)

Las experiencias desagradables de María se repiten y se recrean mentalmente a la par que realiza su espectáculo. De otro lado, aunque detrás de aquellos recuerdos se adjunta un poderoso dolor, también parece existir una incidencia constante en ellos por parte del personaje. Es decir, que algunos de los recuerdos la sobrecogen pero hay otros en los que todo indicaría que ella misma también escoge recordar aquellos momentos dolorosos. Esto podría estar representando un intento de simbolización para poder controlar aquello que la molesta, pero también es propio de la pulsión de muerte que va más allá del principio del placer de todo individuo, por el cual "ambas variedades de pulsiones, el Eros y la pulsión de muerte, actuarían y trabajarían una en contra de la otra desde la génesis misma de la vida" (Freud 1920: 254)

En la siguiente escena, vemos cómo Lady Ciclotrón mientras trata de quitarse el sostén senos, contempla el ambiente pestilente del cabaret y se extrapola hacia el barrio de Malambo en una desfamiliarización de su entorno.

Desde lejos le llegaba un confuso aleteo de manos en la oscuridad. Algunas se perdían entre la bragueta y las nalgas vecinas, buscando ciegamente una vagina, un ano, un orificio cualquiera. Otras se refugiaban en una frenética masturbación. La bailarina percibió nítidamente el olor de la miseria, como una capa de plomo, apenas suavizada por ráfagas insolentes de perfume peruano. La soledad y la mugre- en cambio de la música y la luz-es decir, el callejón ahogaba a María Magdalena, como una cuerda al cuello. (Eielson 1988: 87)

A pesar de estar situada en un lugar distinto como el escenario, el callejón es una imagen recurrente y asfixiante para el personaje que se superpone al ambiente del cabaret. Antes ya, el callejón ha sido definido como un repositorio de angustias, suciedad, pobreza, etc. para ilustrar la infancia de María en el Rímac. Tras la superposición de la imagen del callejón, se abre paso al recuerdo instantáneamente:

(Desde el alba, el corredor de tristeza que ella llamaba “su casa”, se llenaba de voces, ratas, llanto de niños, olores nauseabundos. El ruidoso carnaval cesaba sólo en el crepúsculo, cuando el sol caía oblicuamente sobre el lado izquierdo del callejón, a partir de la entrada, iluminando por un instante las paredes de quincha y adobe. El resto quedaba invisible y en tinieblas, como la otra mitad de la luna. Trapos inmundos danzaban en los cordeles, movidos por el atardecer. Las cucarachas hervían bajo el grasiento caño en donde María Magdalena lavaba su pelo negro cantando un bolero o un blues de Sinatra.) (Eielson 1988: 88)

Habría que notar que este es el primer recuerdo que se muestra entre paréntesis y como nada en la narrativa eielsoniana es gratuito, me arriesgo a pensar que el uso parentético indica un nivel mayor de profundidad de aquel recuerdo que revela una parte sensible y oscura del personaje. Posteriormente, la bailarina lanza el sostén al público y se marcha del escenario con el “corazón deshecho” y la promesa de vengarse ante ellos. La imagen del callejón parece no revelarse con naturalidad, sino entre los límites de lo oculto y la violencia por la manera en la que perturba al personaje.

Freud sostiene que existen “recuerdos encubridores” que representan los años infantiles y que aparecen cuando se recuerda algo que nunca pudo ser olvidado. “En estos no se conserva sólo algo esencial de la vida infantil, sino en verdad todo lo esencial [...]

Representan tan acabadamente a los años infantiles olvidados como el contenido manifiesto del sueño a los pensamientos oníricos.’ (1914:150). Pero lo característico aquí, está sin embargo, en “que se “recuerde” algo que nunca pudo ser olvidado porque en ningún tiempo

se lo advirtió, nunca fue consiente; además para el decurso psíquico no parece tener importancia alguna que uno de esos “nexos” fuera consiente y luego se olvidara o no hubiera llegado nunca a la conciencia.” (Freud 1914:151). Lo anterior reafirma, la idea del encubrimiento de algo más que no es simbolizable y que tampoco es consiente para el sujeto en cuestión, pero que sin embargo deja entreverse en la actuación de la repetición y sus estructuras.

En general, sostiene Freud, que el analizado en la terapia psicoanalítica no recuerda nada de lo olvidado y reprimido sino que lo actúa. No lo reproduce como recuerdo, sino como acción, lo repite, sin saber, desde luego, que lo hace. (1914:152) Paradójicamente la repetición compulsiva de las acciones de Lady Ciclotrón son un sustituto para su impulso de recordar en la performance. Es decir, aquí se oponen diametralmente recuerdo y acción en una lucha como intento de simbolización.

Más claro aún, la repetición es su manera de exorcizar y controlar aquello reprimido para así curiosamente ya no repetir más. No hay que olvidar entonces, que esta repetición se da bajo la resistencia que el mismo personaje ofrece dentro del recordar, pero que no está siendo aprehendido por ella misma. Esta es entonces, una lucha con su propia identidad, con las armas que ella misma extrae de su pasado. Desde esta perspectiva, entonces, es necesaria la “reconducción al pasado” mediante la misma repetición. Sin embargo, se advierte un peligro: “El hacer repetir en el curso del tratamiento analítico, según esta técnica más nueva, equivale a convocar un fragmento de vida real, y por eso no en todos los casos puede ser inofensivo y carente de peligro.” (Freud 1914: 153-54).

El revivir hechos dolorosos es lo que resquebraja al individuo y lo que hacemos difícil estar frente a un público que no la celebra sino la agrede y constantemente lucha por su cuerpo.

Si volvemos al final de la última escena citada, recordaremos que Lady Ciclotrón se marcha del escenario con una promesa de venganza: “Sólo entonces María Magdalena abandonó la escena con las manos en el seno y el corazón deshecho, pero con una promesa en el alma: ¡Sería para la próxima vez! ¡Ya iban a ver ellos! ¡La próxima vez!” (Eielson 1988: 88). Por primera vez se habla de una voluntad de venganza, con lo cual, estaría tratando de concebir una acción en contra del público. Su actitud ya no es pasiva como lo ha sido a lo largo de los cinco fragmentos anteriores y aunque este cambio sea muy sutil es bastante

significativo.

Para la cura psicoanalítica el paciente debe ser capaz de cobrar una actitud diferente desprendiéndose del goce de su patología y más bien debe cobrar coraje frente a su enfermedad concentrándose en sus fenómenos pero sobretodo manifestándose como su oponente (Freud 1914: 154). Bien podría establecerse una analogía con respecto al personaje y afirmar que el medio que ha encontrado para su transferencia es el striptease. Mediante este, a pesar de repetir una y otra acción, paradójicamente está intentando buscar una forma para no repetir más.

Por lo tanto, el escenario y el medio artístico en sí funcionan también como una “palestra” freudiana, en donde se está permitido escenificar los síntomas de aquello que la aflige. De este modo, el escenario es un medio transitorio entre el trauma y su vida, un medio para algo que María está tratando de comunicar.

Ello nos conduce finalmente al elemento más enigmático y esencial del espectáculo: el triángulo violeta. Lady Ciclotrón se encuentra frente a un espectador que fantasmáticamente se parece a Pedro y que ha permanecido oculto en la sombra. Siempre lo veía desde el escenario tomando su “eterno vaso de cerveza”. Lo mira en dirección al rincón y solo para él, escoge desnudarse en ese momento, exponiendo la figura de una sirena, al cruzar una pierna delante de otra. Esta imagen es acorde con la calidad de pescador de Pedro y de los demás pescadores que concurren el bar. Una imagen más de la imaginería fantástica de los espectadores.

Entre sus piernas esconde “el delicado paquete de la vulva” cubierto con una hoja de parra violeta que recuerda, como segunda figura mitológica a Eva, la primera mujer, en el Paraíso. Debajo de aquella hoja se encuentra el “centro mismo de la creación”, pero también reside “el oscuro y difícil secreto” de su mensaje nocturno: “El mundo entero dependía de un solo gesto suyo: un movimiento de la mano sobre el triángulo final, y la tierra entera se precipitaría en el caos.” (Eielson 1988: 102)²³

²³La narración en este último apartado se vuelve bastante simbólica y es preciso deshebrar cada una de estas imágenes propuestas. Martha Canfield señala como una constante eielsoniana: “la metamorfización de la

A continuación, se da paso entre el recuerdo y superposición de varias imágenes a la última proyección de María para sí. A continuación el recorrido de dicho recuerdo:

María Magdalena cerró los ojos sin darse cuenta: el rostro de Roberto se le apareció entre los espectadores. Se quedó mirándola largamente. Tomándole la mano con ternura. Besando sus mejillas de niña. Pintando su rostro moreno delante de un caballete. Cubriéndola de toques azules, verdes, naranja, violeta. Violeta sobre todo. Un gigantesco semblante violeta proyectado sobre una pantalla violeta. Y millares de triángulos violeta. De picarones y pepelmas. Cirios encendidos. Banderillas. Chiclets Adams. Botellas de coca-coca. María Magdalena estrechó con fuerza la mano de Roberto. La película estaba por terminar ¿A dónde irían ahora? A la avenida imposible. Podrían pasar sus amigos, como aquella vez. Caminarían por las calles oscuras. Se esconderían detrás de un portón y él la acariciaría y la besaría tiernamente. Seguirían caminando. ¿Hacia dónde ahora? Nunca quiso saberlo: el triángulo violeta la esperaba al voltear una esquina. María Magdalena lo descubrió una noche cuando muerta de hambre, cansada de esperar, decidió atravesar el río y entregarse a la música. Bailó hasta desfallecer, entre mil brazos anónimos. Mil promesas de amor. Insultos. Piropos. Bigotes. Braguetas duras. Hasta que encontró a Pedro. (Eielson 1988: 102-103)

El recuerdo es bastante amplio pues abarca desde la imagen de Roberto hasta la de Pedro. En la primera figura a comparación de otros recuerdos, su imagen es conciliadora e incluso reparadora al pintar su rostro ya que, en la realidad, él nunca llegó a retratarla. Dentro de la misma pintura que María crea en su mente están incrustados elementos de la infancia como los chicles y los dulces limeños e incluso los cirios de la procesión del Señor de Los Milagros. Seguidamente, está la imagen de la sala de cine en la oscuridad y los escapes furtivos de los amantes en el Rímac seduciéndose a la sombra. La última parte carga, aunque implícitamente, el abandono de Roberto y la vía por la que discurre María en su encuentro con el baile y el triángulo violeta hasta que finalmente se cruza con la imagen de Pedro. La estructura cíclica que revela este recuerdo, demuestra una vez más el carácter ritual de la performance en la cual todo tiene un profundo significado, nada es gratuito. Esto es aún más relevante ya que estamos ante la última representación de María sobre el escenario.

Un repentino cambio, como un flashback nos devuelve al cabaret. Al abrir los ojos de

figura humana en estructuras geométricas o informales.” (Canfield 1992: 119).

golpe, la bailarina ve que todos contemplan atónitos sus piernas. Lady Ciclotrón se mantiene inmóvil y poco a poco cobra fuerza desde su inmovilidad casi simulando un rapto extático: “Ella no pestañeó. No dijo nada. No escuchó nada. Se sintió omnipotente. Dueña y señora de sí misma, era también dueña y señora de los hombres. Señora de la vida y de la muerte: ella impondría su ley entre los machos sin voluntad y sin rostro.”(Eielson 1988: 103)

El triángulo violeta es el último paso antes de la desnudez total, solo la separa de ella, aquella hoja de parra que cubre su vulva y que alude a la figura de Eva, como primera mujer mitológica, como se menciona anteriormente.

Giorgio Agamben recupera una definición pertinente de la desnudez mediante un análisis teológico en “Desnudez”. En el relato del Génesis se narra cómo Dios ante la caída de Adán y Eva en el Paraíso, confecciona unas pellizas de pieles de animales para vestirlos (2011:90). Entre las múltiples representaciones que existen de aquella escena bíblica hay un relicario de plata del siglo XI de autor desconocido en el cual se representa a Eva en actitud resistente a vestirse. A partir de aquél grabado, Agamben rescata la siguiente idea:

Y es probable que ni el grabador del relicario ni quienes se lo encargaron hayan querido dar al gesto de Eva un significado particular. Sin embargo, este adquiere su sentido propio si se recuerda que ese es el último momento de sus vidas en el Paraíso terrenal en el que nuestros progenitores [Adán y Eva] aún pueden estar desnudos, antes de ser revestidos con pieles y expulsados para siempre a la Tierra. Si esto es verdadero, entonces la delgada y argéntea figurilla que se resiste con desesperación a ser vestida es un extraordinario símbolo de la femineidad, que hace de la mujer la tenaz guardiana de la desnudez paradisiaca (2011: 91)

Para María que desde niña encontró una incomodidad en los vestidos de domingo que su madre almidonaba para ella, encuentra en el traje una suntuosa carga de la cual quiere deshacerse. Pero no solo de él sino también de su propio cuerpo que como el traje lleva inscrito las huellas de su desgracia:

Puesto que, para ella, todas esas ropas de soldados, marineros, pescadores y rufianes, eran iguales. A ellos dedicaba toda esa atroz carnicería, es decir, sus senos, sus muslos, su ombligo, su espalda, sus nalgas. Pero la hambrienta alimaña, agazapada en la sombra, ya no pedía sino una sola cosa: el triángulo violeta. (Eielson 1988: 103)

El fantasma de Pedro en aquél espectador ha abandonado el carácter silencioso y ahora demanda con violencia ese último pedazo de tela que la cubre. La imagen de Roberto se ha desplazado hacia los espectadores quienes ahora quieren también poseer a María hasta en lo más íntimo- como alguna vez lo quisiera él-, apoderarse de ella con violencia.

Tal como se pide la cabeza de un criminal o de un vencido. Y su vagina desnuda tampoco bastaría. La insaciable criatura habría querido penetrar en ella, resbalar por su clítoris. Acariciar y saltar entre sus trompas. Detenerse en el útero. Cubrirse con la placenta. Reducirse lentamente a un feto. Volverse un óvulo otra vez. Un espermatozoide. Un pene erguido. Un coito. Un pene erguido. Una interminable carrera en pos de pene erguido. Un coito. Una interminable carrera en pos de una respuesta, del supremo milagro: el secreto de la vida. Ella lo había sabido siempre. Lo sospechaba desde niña. ¡Para eso era mujer! Pero, nunca más sería de un hombre. Nunca más entregaría su secreto. Lo guardaría celosamente entre sus piernas. (Eielson 1988: 103)

Como se ha notado ya, en el night-club se establece una línea muy delgada que separa al striptease de la prostitución. El camino fácil del sexo por dinero es algo a lo que Lady Ciclotrón resiste desde su escenario mientras se mantiene de pie frente a ellos. Ella ha cobrado consciencia del valor de su sexo y ha decidido protegerse al no entregarse a ninguna de sus propuestas. De otro lado, el striptease, es tan solo un aliciente para sus espectadores que jamás se hallarán satisfechos antes el desnudo de la bailarina:

El striptease, es decir, la imposibilidad de desnudez, es, en tal sentido, el paradigma de nuestra relación con ella. Acontecimiento que no alcanza nunca su forma cumplida, forma que no se deja asir integralmente en su acaecer, la desnudez es, al pie de la letra, infinita, jamás termina de acontecer. [...] la desnudez nunca puede saciar la mirada a la que se ofrece y que continúa buscándola con avidez, incluso cuando la más pequeña porción de vestimenta ha sido removida, cuando todas las partes ocultas se han exhibido con desfachatez. (Agamben 2011: 97)

Lady Ciclotrón reconoce los límites de su performance y para ello necesita elaborar una estrategia más fuerte. El personaje experimenta una confrontación identitaria dentro de los límites de su reflexión. Esto es expresado por el narrador de la siguiente manera:

Pero ¿lo lograría? ¿No perduraría siempre sobre la tierra ese espantoso equilibrio? ¿El amor y el odio? ¿El día y la noche? ¿El blanco y el negro? ¿El macho y la hembra? ¿Cómo podría romperlo una pobre negra de Malambo, tan sólo apretando las piernas? Los hombres enloquecidos inundarían la tierra de esperma. Se acabarían la caza, la pesca, los campos

labrados. No habrían más ciudades, ni países, ni guerras, ni religiones, ni razas. ¿Y a ella qué le importaba? ¿Para qué servía todo eso? Había que destruir las fuerzas oscuras de la reproducción, en aras del verdadero amor. Hacer de tanto traje, camisa, pollera, pantalón, y demás prendas de vestir masculinas y femeninas, una sola hoguera redentora. El Águila de Oro dispersaría sus cenizas para instaurar el definitivo reino del amor verdadero. (Eielson 1988: 103-104)

Su resistencia se propone en contra de aquel equilibrio que, sin embargo, supone una pesadosa diferencia basada en la dicotomía de las cosas. Si asumimos ello, claramente también estamos frente a su desventaja subalterna que posiciona a lo blanco sobre lo negro y a lo masculino sobre lo femenino y que pone en jaque su identidad. En la narración se proyecta un tiempo apocalíptico que disuelve aquél “equilibrio” dicotómico para volver a crear desde las cenizas.

Por última vez, Lady Ciclotrón cobra fuerza desde el escenario y piensa en tomar acción contra la masa feroz: “-¡Esta vez sí que lo haré!- pensó. ¡Ahora sí que era libre! ¡Todos esos vestidos le daban asco! ¡No se los pondría nunca más! ¡Ni siquiera el miserable triángulo violeta!”. (Eielson 1988:104). Incluso la actitud contra sus fantasmas es desafiante y resuelta: “Y si resucitaba Pedro para acostarse con ella, lo mandarí a la mierda. Y al mismo Roberto lo echaría. ¡Qué se había creído! ¿Qué porque era blanco podía plantarla, sin mandar le ni siquiera una postal?”(Eielson 1988: 104).

Lady Ciclotrón hará honor a su nombre cuando proceda al acto final de su performance y vuelque sobre ella todo aquello que tenía reprimido. Sin embargo, todos esos sentimientos se desatan y abren paso al ciclón que evoca su nombre:

El cuerpo herido por mil recuerdos, Lady Ciclotrón mimaba el tormento de Sebastián hasta desfallecer. Caños de sudor se abrían en su piel y la cubrían de luz. La ascensión comenzaba. El calor era insoportable. Su cuerpo brillaba en el incienso de tabaco azulado, entre el vocerío sordo y el olor a aguardiente, mientras ella soñaba una cascada de agua fresca. Una sola gota de agua pura. Como su propio nombre lo indica, Lady Ciclotrón giraba velozmente. Sudaba y subía. Su inexplicable existencia había servido sólo para eso. El momento había llegado. Arrojaría a los perros su cuerpo de carne, a los oscuros machos que la asediaban sin tregua, provistos de infames herramientas: martillos, cuchillos, pistolas. Luego, la virgen se transformaría en luz. En plegaria. En puras vibraciones. El firmamento sería

su cuerpo moreno. Las estrellas, sus grandes ojos cubiertos de lágrimas.
(Eielson 1988: 104)²⁴

La imagen es intensa pues pretende arrasar y destruirlo todo. Como sus movimientos en el baile, Lady Ciclotrón ha encontrado mediante su cuerpo una forma de liberación- que no ha encontrado en el lenguaje-, una salida que la elevará por sobre el público para fundirse con el universo mismo. Mediante esta transformación Lady Ciclotrón se integra y apunta a formar un universo otro, a ser ella misma el universo²⁵. La proyección de esta imagen es esencial pues supone un destruir, para crear un espacio en el cual ella esté representada²⁶. Esta descripción juega además con metáforas religiosas, en especial la alusión a la virgen María y a su pureza.

Todas las imágenes sugerentes de la bailarina como mujer seductora y dominante convergen en esta escena para encausar una acción fuera de la repetición:

Levantó la mano derecha con un gesto imperioso y exigió silencio [...] María Magdalena Pacheco se llevó la mano derecha a la cadera izquierda y con gesto grácil y fulmíneo desenlazó el triángulo violeta. Pero dándose vuelta al mismo tiempo, mostró al público sus redondas nalgas, bien templadas en la exhalación de un elocuente, sonoro pedo. (Eielson 1988:104-105)

²⁴En la cita se menciona a San Sebastián, santo que ha sido considerado como una figura entregada al martirio. Así se le ha representado desde lo religioso y lo estético a través de la historia. Entre sus representaciones más famosas se encuentra un óleo de Rubens, “San Sebastián rescatado por los ángeles” (1604).

²⁵Lo anterior recuerda a Anzaldúa al referirse al poder creador del arte que en su origen primigenio surge como una función ritual: “Cuando, invocado en rito, el objeto/evento está “presente”; es decir “representado”, es a la vez una cosa física y el poder que lo renueva. Es metafísico en el sentido en que “gira sus energías entre los dioses y los humanos” y su reto es mover a los dioses. Este tipo de trabajo se dedica a sí mismo a manejar el universo y sus energías.” (1987: 67). Con ello, pienso, puede tomarse como punto de partida a la performance de Lady Ciclotrón. Esta misma busca en la repetición, la fuerza para la renovación. Así, el acto de estar sobre el escenario cobra fuerza y significa al sujeto que lo performa.

²⁶En una reciente entrevista de Paulo Peña, Luis Rebaza Soralez señala lo siguiente sobre Lady Ciclotrón: “Yo no sabía lo que era un ciclotrón específicamente. Me puse a investigar y se trata de una máquina que se utiliza para acelerar y dividir átomos, protones. Pero, sobre todo, es una máquina que se utiliza médicamente para radioterapias. Para el cáncer propiamente. Entonces, Lady Ciclotrón tiene una función terapéutica.” (2014). Puede entenderse de lo anterior, que Lady Ciclotrón no desbarata el entorno a su alrededor en un afán destructor sino, en un afán creador- destruir para construir- que intenta representar un lugar para ella misma. Es por ello que se entrega a esta tarea sacrificial.

El largo repetir de este sujeto en el escenario ha sido interrumpido por la acción de esta inesperada exhalación del cuerpo. Ambas identidades, María Magdalena y Lady Ciclotrón se entrelazan en la imagen del ciclón para, por un momento, reelaborar su fisura y tratar, desde el centro de su performance, buscar una auto-representación en el simbólico, con toda la carga que impone su pasado y demás experiencias.

Por otro lado, no debe olvidarse el carácter ritual del striptease, por el cual, mediante el baile se accede a una liberación debido a los gestos y movimientos que traza la secuencia. Como sujeto oprimido, el subalterno carece de voz en la sociedad. Su voz ha sido negada simbólicamente y por ello no puede expresarse. Por tal motivo necesita encontrar otros medios de expresión a través de su cuerpo. El baile es el medio preciso para canalizar aquella represión.

Ángel Rivera Quintero, en su libro *Cuerpo y cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile* explica que en las épocas coloniales, “las prácticas danzarias constituían una expresión ritual de memorias colectivas, una estética de la seducción o una vía de comunicación e incitación libertaria.” (2009: 10). Sin olvidar, su vinculación étnica y racial, la danza se remonta a tiempos de esclavitud en los cuales los esclavos creaban frenéticos movimientos para liberar su cuerpo, ya que, en la realidad estaban sujetos a sus patrones como lo está Lady Ciclotrón a su público. La danza, “es muestra de la flexibilidad en los movimientos corporales que puede indicar la necesidad del esclavo de liberar su cuerpo, patrimonio del señor.” (Diniz en Rivera 2009: 13).

El segundo lenguaje no verbal empleado en la performance es el lenguaje de “lo abyecto”. No debemos entender este concepto como un sujeto propiamente ni un objeto, sino un estado del ser, un acontecimiento. Algo que se suscita debido a un sentimiento de rechazo y de no asimilación por parte del sujeto. Un ejemplo bastante claro, según sostiene Julia Kristeva, es el asco a los alimentos que generan en nosotros una sensación nauseabunda:

De este elemento, signo de su deseo, “yo” nada quiero, “yo” nada quiero saber, “yo” no lo asimilo, “yo” lo expulso. Pero puesto que este alimento no es otro para “mí” que solo existo en su deseo, yo *me* expulso, yo *me* escupo, yo *me* abyecto en el mismo movimiento por el que “yo” pretendo presentarme. (Kristeva 1988: 10).

Si articulamos en el planteamiento de Kristeva, el “sonoro pedo” de Lady Ciclotrón, este puede leerse como un intento de protestar en el simbólico desde lo más íntimo del ser, desde aquel “agujero final por donde, a diario, fallece nuestro cuerpo para que siga viviendo lo celeste”, el ano. Recordemos que es precisamente lo íntimo su único último respaldo, la vulva en donde reside el secreto de la vida y el cual no muestra frente a los espectadores. El acontecer de lo abyecto designa entonces el carácter revolucionario, de protesta del sujeto:

En este trayecto donde “yo” devengo, doy a luz un yo (moi) en la violencia del sollozo, del vómito. Protesta muda del síntoma, violencia estrepitosa de una convulsión, inscripta por cierto en un sistema simbólico, pero en el cual, sin poder ni querer integrarse para responder, eso reacciona, eso abreacciona, eso abyecta. (Kristeva 1988: 10)

Retomando a Freud, entonces, estaríamos en la plataforma de la reelaboración en la cual, el paciente debe re-enfrascarse en su resistencia para reelaborarla. Solo desde el abismo de aquella resistencia que es la repetición para Lady Ciclotrón, se abre paso a esta nueva forma de expresión. “Solo en el apogeo de la resistencia descubre uno, dentro del trabajo en común con el analizado, las mociones pulsionales reprimidas que la alimentan.” (Freud 1914: 157). De esta manera, la “abreacción” o “reelaboración” del acto final de Lady Ciclotrón desestabiliza el universo del night-club, metáfora de la sociedad y de las jerarquías de poder, para poder clamar por una redistribución del simbólico que la oprimen a través de un lenguaje corporal e impone un freno a su repetición. Sin duda, esta es una pequeña victoria, aunque momentánea del personaje, ya que, como sabemos al final de la novela, María queda condenada a la miseria y la muerte en el parto en su miserable cabaña. Sin embargo, esto no resta la importancia que desde el arte se construye para la liberación del sujeto y que pienso que Eielson quiso plasmar en Lady Ciclotrón con la búsqueda de la libertad absoluta, aún en un espacio en el que esto está completamente negado.

Conclusiones

A partir del análisis realizado en esta tesis- en particular de los personajes subalternos, María Magdalena, Pedro y José- puede notarse el carácter fragmentario de la nación en un momento de crecimiento expansivo como lo es la modernidad de Lima. Momento en el cual se aprecian las ambigüedades de sus pilares sociales y la remanencia de antiguas taras coloniales en conflicto con el crecimiento de la nueva urbe. Al respecto, se puede concluir que los personajes retratados en “Primera Muerte de María” representan “la parte sin parte” del sistema, sujetos que han sido invisibilizados por la superestructura del Estado y que claman un lugar en el simbólico nacional pues se identifican en la falta.

En el caso de María Magdalena, dicho personaje ha sido inmovilizado al interior de las siguientes categorías: racial, socioeconómica y de género. A partir de su raza, se ubica espacialmente en el callejón de Malambo, un callejón muy pobre conocido como el vecindario de la población afrodescendiente, rodeado de la basura que desechaba la ciudad. Su identidad afroperuana explica en cierta medida la razón de su pobreza y la de su madre, mamá Nieves, ya que se ha construido en torno a ellas una idea del “trabajo racializado”, según refiere Aníbal Quijano, que determina un tipo de ocupación y de salario mal remunerado que no les permite mejorar su calidad de vida y que delimita su posición en la escala social.

La situación de ambos personajes da cuenta de Lima como una ciudad que mantiene las “herencias coloniales” bajo los cuales se organiza a la población empleando un criterio racial. En segundo lugar, la condición racial ha encerrado al personaje dentro de su cuerpo, reduciéndola a un “cuerpo racializado”, que resume al sujeto a sus características físicas mediante estereotipos. Particularmente en el caso de la mujer negra, a sus atributos sexuales, impidiendo de esta manera el desarrollo de una subjetividad más allá de ellos.

En ese sentido, el estereotipo determina también su relación con los demás individuos- en todos los estratos sociales- quienes solo ven en María Magdalena las partes de su cuerpo mas no su integridad como sujeto.

Al respecto, tanto Pedro como Roberto, exponentes de extremos sociales opuestos, materializan su relación con ella mediante el cuerpo. Pedro solo ve en María un cuerpo deseable que quiere poseer en el sentido más instintivo; mientras que Roberto, quien parecía desviarse del mandato de su clase social para luchar por una relación interracial,

termina cediendo a los dictámenes de su clase y abandona a María Magdalena para estudiar en Europa.

Esta última condición expone, siguiendo a Gonzalo Portocarrero, la “pureza endogámica” del grupo aristocrático que crece orgulloso de ser diferente de los demás grupos sociales (2009: 14). Mandato por el cual Roberto no es capaz de mantener una relación con alguien diferente a él y a su clase, tanto racial como socioeconómicamente.

El vínculo que establecen ambos personajes significará, de un lado, un punto de quiebre para María Magdalena, pero también un camino para su subjetivación pues gracias a Roberto y su entramado cultural- afiliado hacia lo blanco y lo occidental-, ella accede a otro tipo de referencias que la desvinculan del mandato que tiene destinado cumplir. En ese sentido, la exposición a la cultura occidental anhela un “blanqueamiento” de sus orígenes, mas no en el sentido alienante que entiende dejar de ser negro para ser blanco en el supuesto de que al serlo se accede a una serie de condiciones superiores de vivir, sino por lo que la blancura representa mediante esos signos culturales, especialmente canalizado en la figura de Marilyn Monroe: la libertad del individuo.

Hacia el capítulo tres veremos cómo María Magdalena encuentra su propio destino metamorfoseando su identidad en Lady Ciclotrón, una bailarina de strip- tease del cabaret “California”. El estímulo que recibe de aquellos referentes culturales, la ayudan a componer su identidad nocturna. Es así como la sociedad se traspone al público del cabaret y al cual Lady Ciclotrón se propone enfrentar desde su performance.

Es evidente el cambio en el sujeto al adquirir esta nueva identidad que le permite accionar desde el escenario en una actitud de defensa y de confrontación con quienes la oprimen en la realidad. El público del cabaret, está esencialmente constituido por hombres, quienes se permiten ciertas licencias fuera de su rol social, demostrando así una doble moral de los sujetos masculinos. A partir de ello, la performance de Lady Ciclotrón no es solo un espectáculo de diversión sino una confrontación entre géneros, definiendo el espacio del cabaret como un campo de batalla.

Llegado a este punto es necesario reflexionar sobre los móviles que adquiere el personaje de María Magdalena para constituirse como Lady Ciclotrón. Puede notarse cómo el

aprovechamiento de su estereotipo racial, del lado exótico de sus rasgos y de la hipersexualización, le permiten acceder al espacio del cabaret para bailar. De esa forma, el personaje ha escogido no contentarse con el mandato que se le impone ni con los estereotipos que la reducen sino más bien ha trastocado los márgenes de su opresión para encontrar una salida de su subalternidad.

Así, su estrategia principal será precisamente reafirmarse como un objeto sexual dentro del cabaret para ser el objeto de deseo de su público. A ese respecto, la trasgresión que efectúa el personaje no es desde fuera del mismo sistema hegemónico sino desde el núcleo mismo de este. Para ello, el traje de satén violeta, será su principal herramienta de seducción. En función a él, el espectáculo se divide en las siete partes que componen su atuendo cuyo fin último apunta al desnudo total. Sin embargo, el mecanismo del striptease resulta tanto más complicado ya que revela no solo un elaborado espectáculo sino además un sentido ritual.

La ritualización del espectáculo es la vía auténtica de subjetivación del personaje mediante la cual, al cargar simbólicamente una prenda del traje con un recuerdo doloroso- generalmente en relación a la infancia, la pobreza o el desamor-, luego experimenta una purgación de sus ataduras al lanzarlo intencionalmente al público. De esta manera, el deshacerse de las prendas, le permite purificarse aunque esto solo lo sepa ella y del otro lado del escenario el público solo exija su desnudez. Este mecanismo de simbolización interna le permite experimentar una catarsis frente a su opresor.

El segundo método más importante en la performance será la memoria, mediante la cual el lector accede a los recuerdos del pasado- en la identidad de María Magdalena- y logra una conexión con el presente performático de Lady Ciclotrón, “anudando” así ambas identidades. El ejemplo paradigmático de ello es la música: una canción interpretada por Frank Sinatra que lleva como título “Night and day” y que claramente alude al encuentro con los amigos de Roberto, quienes hacen una distinción entre ambos como “el día y la noche” debido a su color de piel. De esta manera, al mantener presente el elemento musical que remite a una carga dolorosa, el personaje se purga de aquella experiencia traumática. Lo mismo ocurre con la elección del color violeta que se adscribe al traje y que claramente remite a la procesión del Señor de los Milagros: espacio delimitado por la angustia y mortificación de aquellos fieles que asisten a la peregrinación.

La subjetivación final se logra cuando Lady Ciclotrón vence la barrera de la repetición que paradójicamente le impone el strip-tease y que de cierta forma no deja que el personaje rompa la secuencia en la que está inscrita. En la última presentación, harta de las demandas y los martirios del público, se deshace de su última prenda y exhala un “sonoro pedo” en vez de mostrarse completamente desnuda y rompe su propia repetición.

De esta forma, al reelaborar su performance e introducir un elemento desestabilizador, se produce una rebeldía del sujeto a partir de “lo abyecto”- según explica Kristeva- que le permite invertir los lugares sociales y posicionarse por encima de su público, recurriendo a un lenguaje “otro”, un lenguaje corporal que utiliza desde los flancos de su intimidad.

Finalmente se concluye sobre este personaje que su intento desde el arte implica un esfuerzo por reclamar su lugar en la realidad simbólica un lugar que le ha sido negado desde todas las perspectivas posibles, y aunque efímero, este último gesto es significativo a pesar de que el personaje muera en la pobreza extrema dando a luz a su hijo.

De otro lado, con respecto a la trama de Pedro y José, podemos concluir que estos personajes exponen la subalternidad desde lo masculino y colectivo. La situación a la que se enfrentan retrata el desinterés del Estado por resolver los problemas sociales, sobre todo aquellos que aquejan a los más pobres, como sucede en la historia con los pescadores.

Su historia da cuenta de cómo estos sujetos son inmovilizados al pretender una acción de cambio ante la problemática de la contaminación del litoral peruano que los aqueja. Sutilmente son seducidos por las promesas esquivas del Estado a través de sus agentes de poder como el Ministro y su secretario. Mediante su figura se reconoce el posicionamiento del poder en las altas esferas, en manos de gobernantes que manejan los intereses del Estado a su conveniencia. Sin duda, la figura estatal está mellada por la corrupción de sus funcionarios.

A través de las estrategias que estos desarrollan para persuadir a la población, la más importante es la “constitución de los afectos”, una plataforma afectiva por la cual al hacer creer a la población que con su paciencia e inactividad contribuyen a un fin común, resuelven la situación abogando prioritariamente por los intereses que favorecen a la élite a la que pertenecen sin que la población de cuenta de ello.

De esta manera, los sujetos que se atreven a diferir respecto de sus opiniones- como Ezequiel Martínez, líder del sindicato de pescadores- son silenciados para garantizar la hegemonía del poder. Es así como la crisis del mar peruano se resuelve desviando a los pescadores a explorar los ríos de la selva haciéndoles creer que con su trabajo aportan a la explotación de un recurso natural importante para el país.

En el plano individual, Pedro y José al llegar a Lima se sienten distantes e incapaces de crear algún vínculo afectivo que los conecte con la capital. Mientras que Paracas es su tierra natal y el repositorio de su identidad cultural, Lima es una ciudad enorme y en expansión que poco se fija en ellos. La nueva urbe se presenta fría y hostil para el migrante pobre y desamparado por el Estado que produce una crisis identitaria en ambos sujetos. De un lado, José se encontrará perdido en esta nueva ciudad y relegado a la pobreza al no poder pescar- actividad que estructura su vida- mientras que Pedro es encontrado muerto misteriosamente en el mar.

El conflicto en Pedro a partir del homoerotismo, abre un espacio para la reflexión del sujeto en la modernidad que se lanza a explorar su subjetividad y se descubre preso del conservadurismo limeño y las ataduras sociales. Ello prueba cómo el individuo se desintegra al contacto con la modernidad, desfigurando su identidad en la pérdida de lo colectivo y desviando sus valores hacia los vicios de la ciudad- como el proxenetismo del que es víctima- y conduciéndolo a un final trágico.

A partir de lo expuesto sobre los personajes, se puede ver que el Perú- y en especial, Lima- retratado en la novela no es un país que represente equitativamente a los sujetos que lo integran, sino por el contrario, está constituido bajo diversas relaciones de poder entre las clases sociales que priorizan la hegemonía de la clase aristocrática. Esta última impone la definición de sujetos subalternos quienes tienen que luchar al interior del sistema para lograr su reconocimiento. Asimismo el momento de la narración en la novela, expone el crecimiento de la nueva urbe en aras de la modernidad, la cual representaría la esperanza de un cambio a favor. Sin embargo, esta resulta ser sino una trampa para los personajes.

En el marco de estas conclusiones, la importancia de reflexionar sobre los sujetos subalternos en la novela, va de la mano con la lucha eielsoniana por la dignidad humana y

la reconstrucción de un país tan escindido por sus contradicciones sociales que excluye siempre a las clases populares.



Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio
2011 *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Anzaldúa, Gloria
1987 *Borderlands, La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books Company.
- Barthes, Roland
1981 *Mitologías*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Berger, John
1973 *Ways of Seeing*. Londres: British Broadcasting Corporation; Penguin Books.
- Canfield, Martha
1992 “Lazos de color-nudos de luz, Jorge Eduardo Eielson: pintor y poeta”. En *Ceremonia comentada: otros textos pertinentes (1948-2005). 57 años de crítica de la obra visual de Jorge Eduardo Eielson*. Ed., Luis Rebaza Soralez. Lima: Lápix Editores. 118-121.
- 2011 *El diálogo infinito*. Sevilla: Sibilina S.L.U. y Fundación BBVA.
- Coral, Víctor
2006 “La figura femenina en *Primera Muerte de María*, de Jorge Eduardo Eielson”. *Tinta Expresa* 2. 2: 109-112.
- Eielson, Jorge Eduardo
1959 “Acto final”. En *Poeta en Roma*. Ed., Martha Canfield. Madrid: Visor Libros.
- 1988 *Primera muerte de María*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Fanon, Frantz
1968 *Black Skin, White Masks*. Nueva York: Grove Press.
- Freud, Sigmund
1914 “Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis, II)”. En *Obras Completas*. Vol. 12. *Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente. Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras*. Eds., James Strachey y Anna Freud. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 1986: 145-157.
- 1920 “Más allá del principio del placer”. En *Obras Completas*. Vol. 12. *Sobre un caso de paranoia descrito autobiográficamente. Trabajos sobre técnica psicoanalítica y otras obras*. Eds., James Strachey y Anna Freud. Buenos Aires: Amorrortu Editores. 1986
- Gramsci, Antonio
1990 *Escritos políticos (1917-1933)*. Trad. Raul Crisafio, prólogo y estudio de Leonardo Paggi. México D.F: Siglo Veintiuno Editores.

- Hall, Stuart
2010 *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Eds., Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Bogotá: Enviación Editores.
- Huerta-Mercado, Alexander
2011 “Imagen que nos mira: *vedettes* peruanas convocando significados sociales”. En *Imaginación visual y cultura en el Perú*. Ed., Gisela CánepaCoch. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 383-412.
- Kristeva, Julia
1988 *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*. Buenos Aires: Catálogos Editora.
- Leonardo Loayza, RichardAngelo
2010 “El cuerpo mirado. Representación, estereotipo y exclusión en la narrativa afroperuana del siglo XX”. Tesis para optar por el título de Magíster. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mariátegui, José Carlos
1917 “La procesión tradicional”. En *Escritos juveniles*. Vol. 2. *Crónicas*. Comp., Alberto Tauro. Lima: Biblioteca Amauta. 1991: 139-145.
- Mohanty, ChandraTalpade
2004 “Bajo los ojos de occidente. Academia Feminista y discurso colonial” En *Descolonizando el Feminismo: Teorías y Prácticas desde los Márgenes*. Madrid: Cátedra. 2008: 112-161
- Pacheco, Cristina
1979 “El gran peligro de nuestro tiempo es el Estado dice Jorge Eduardo Eielson”. En *Ceremonia comentada (1946-2005). Textos sobre arte, estética y cultura*. Ed., Luis Rebaza Soraluz. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú; IFEA; MALI. 174-178.
- Portocarrero, Gonzalo
2009 *Racismo y mestizaje y otros ensayos*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- 2013 “La utopía del blanqueamiento y lucha por el mestizaje”. En *Sombras coloniales y globalización en el Perú de hoy*. Ed., Gonzalo Portocarrero. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú. 59-93.
- Quijano, Aníbal
2000 “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Comp., Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO. 201-246.
- Ramírez Franco, Sergio
2000 *A favor de la esfinge: la novelística de J.E. Eielson*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- 2006 “Entrevista inédita a Jorge Eduardo Eielson”. *Tinta Expresa* 2. 2: 135-138
- Restrepo, Eduardo
2010 “Cuerpo racializado”. *Revista Javeriana* 146: 16-25.
- Rebaza Soraluz, Luis.
2000 “El paisaje infinito de la costa del Perú: Jorge Eduardo Eielson”. En *More ferarum* 5-6: 106-124.
- 2006 “Narrativa y rito en la novela ‘El cuerpo de Giulia-no’ de Jorge Eduardo Eielson” En *Lienzo* 27: 9-49.
- Rivera Quintero, Ángel
2009 *Cuerpo y cultura. Las músicas “mulatas” y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- Rosas Lauro, Claudia
1999 “Educando al bello sexo: la mujer en el discurso ilustrado”. En *El Perú en el siglo XVIII. La Era Borbónica*. Comp., Scarlett O’Phelan. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. 396-413.
- Peña Puyo, Paulo César
2014 “Jorge E. Eielson, un nudo para entender al Perú”
<https://redaccion.lamula.pe/2014/11/22/jorge-e-eielson-un-nudo-para-entender-al-peru/paulocp/>
consulta: 25 de noviembre, 2014
- Schweitzer, Dahlia
2000 “Striptease: The Art of Spectacle and Transgression”. *Journal of Popular Culture* 34. 1: 65-75.
- Stavrakakis, Yannis
2010 *La izquierda lacaniana: psicoanálisis, teoría, política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Vich, Víctor y Virginia Zavala
2004 *Oralidad y poder: herramientas metodológicas*. Bogotá: Norma.
- Žižek, Slavoj
2009 *El acoso de las fantasías*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- 2012 *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.